monografii

CAMIL PETRESCU

Editura Albatros

MARIAN
POPA

CAMIL PETRESCU

CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I. OMUL ANTITEZELOR

PRACTICANT PASIONAT AL CONFESIUNII, CAMIL Petrescu nu și-a dezvăluit niciodată copilăria și prea puțin adolescența. Biografia sa, ca și a eroilor săi, începe o dată cu tinerețea. Această punere între paranteze își are explicația într-un complex social uneori divulgat. Camil are conștiința faptului că nu și-a ales singur nașterea și că responsabilitatea ei îl acuză dar îl depășește. Un paria are un suflet de o frumusețe aristocratică pe care lipsa bazei materiale îl face invalidabil într-o societate tranzacționistă. Acuzat că atacă pentru a-și da importanță, Camil își mărturisește determinarea complexului spiritual de către cel genetic: „Știu bine că e o crimă, căci fac parte dintr-un neam de sclavi care, pînă acum o sută și ceva de ani în Ardeal, nici nu avea voie să poarte pălărie și să se statornicească la oraș, iar dincoace era bătut cu frînghia udă la tălpi dacă îndrăznea să privească pe stăpîn. Descendenților unor asemeni oameni, li se dă azi voie să se așeze la oraș, dar pretenția lor de a gîndi

și de a avea păreri, trebuie imediat reprimată și aspru pedepsită de către mercenarii entuziaști ai culturii ocupante. Știu bine că pînă la capăt, pînă la moarte, nu voi fi scutit de bicele și ocările argaților, cu atît mai îndîrjiți cu cît vorbesc în numele stăpînirii...[1] Se născuse la 9 aprilie 1894 la spitalul Filantropia din București și ar fi fost fiul unui Camil Petrescu, funcționar de poștă în vîrstă de 28 de ani originar din Brăila, dar despre care nu există practic mai multe date decît cele necesare construirii unei ipoteze. Mama, Ana Petrescu, născută S. Keller are o profesiune incertă; în anul nașterii scriitorului ea are 22 sau 23 de ani și este deja văduvă. A treia zi după naștere ar fi plecat într-un enigmatic oraș de provincie unde ar fi lăsat un alt fiu mai mare, secerat două săptămîni mai tîrziu de o boală epidemică. Nu se mai întoarce și nu mai dă nici un alt semn de viață în afară de zece scrisori trimise în intervalul de la 26 aprilie la 27 august 1894 către Tudor și Maria Popescu, oameni nevoiași care-l cresc distrugînd, după opinia lui Camil, adresa expeditorului. Ar fi existat în realitate un tată prezumtiv, un „celălalt", militar de carieră: poate locotenent-colonelul Constantin Gheorghiu, devenit colonel de brigadă într-un județ oltenesc. Dar totul e poate simplă supoziție[2]. Indiferent însă dacă informațiile sînt fapte autentice puse la un mod ipotetic de Camil însuși care știa mai multe decît a lăsat atestat, indiferent dacă adevărul e cu totul și oricare altul, un lucru se află dincolo de orice îndoială: anume că din cea mai fragedă vîrstă, viitorul scriitor nu va fi ferit de acele dificultăți pe care existența părinților le evită. Primele complexe ale artistului și gînditoru-

lui provin dintr-o copilărie deliberat ascunsă. Şi aceste complexe vor fi decisive.

Aşadar, psihologiei declasării i se accentuează trăsăturile prin condiţia bastardului. Aceste circumstanţe au consecinţe definitive: complexului inferiorităţii sociale i se opune dramatic acel complex al superiorităţii omului fără tutelă, al înstrăinatului care nu are nimic de pierdut, considerînd lumea ca pe o schemă de rezistenţe create pentru a-i pune în evidenţă condamnarea la o libertate absolută. Teza şi antiteza care-i vor structura viaţa se pun ca premise sociale; omul fără tutelă, care nu-şi găseşte o confirmare proprie în mediul său îşi va găsi acest sprijin în propria conştiinţă gata oricînd să-i afirme atotputernicia orgolioasă.

Dar deocamdată el se află încă în anonimat şi tot ceea ce se ştie este că deseori visează. În *Filozofia substanţei* îşi aminteşte că visele copilăriei erau alternante a două variante: unul de o frumuseţe paradisiacă, plin de grădini suspendate, jerbe de fîntîni, şi chioşcuri graţioase; celălalt cu gropi de lut colcăind de şerpi groşi sub un cer de plumb. Sînt aceste vise prevestiri sau explicaţii ulterior construite? Nu are importanţă; sensul lor antitetic e oricum acelaşi. Exterior însă, umilinţa şi orgoliul se înfruntă obscur, nemărturisit, fără explozii; setea de afirmare, voinţa şi disponibilitatea conştientă de sine se ascund sub tăcerea mizeriei materiale. Camil este deocamdată un înmatriculat al secţiilor reale de la „Sf. Sava“ şi „Gh. Lazăr“, al unor licee de elită în sens material şi spiritual. Constrîns de sărăcie dă meditaţii; o nouă umilinţă, dar şi un nou prilej de tonificare a dorinţei de a se impune. Obligat de împrejurări, răspunzînd în acelaşi timp unor

nevoi intime, se cufundă în lectură și meditație la o vîrstă care în alte împrejurări ar fi fost precoce. Se pot bănui sentimentele cu care citea indiferent ce: lumile spiritului se nasc de acum, cînd exteriorizarea personalității este imposibilă.

Dar gustul lecturii stimulează gustul creației. Din perioada liceală se cunoaște o tentativă eșuată de colaborare cu *Semănătorul*, sub pseudonimul S. Godeanu. Poate că de atunci se naște în el aversiunea față de această publicație ce-și va găsi mai tîrziu un temei teoretic. O altă informație, din *Flacăra* lui N. D. Cocea, atestă că la un concurs școlar literar din 1912, Camil Petrescu a obținut un premiu în valoare de 15 lei. În 1913 absolvă liceul; media 7,40 este destul de neconcludentă cu atît mai mult cu cît de la an la an calificativele oscilaseră sensibil. Ca la mai toate personalitățile puternice, notele mediocre sînt cele de la disciplinele în care se va fundamenta prestigiul scriitorului și gînditorului: româna, istoria, filozofia, matematica. Anul 1913 este și anul începutului colaborării sporadice, la *Rampa* și *Facla* patronate de N. D. Cocea și la *Cronica* lui Tudor Arghezi sub pseudonimul D. Raoul. Față de aceste personalități își va mărturisi întreaga viață recunoștința și prietenia. Își revendică de altfel mai tîrziu adolescența spirituală din publicațiile lui N. D. Cocea care e creatorul unei adevărate generații. „E adolescența care la optsprezece ani a devenit revoluționară, violent revoluționară-pamfletară deci. Subt zodia socialistă, a atacat semănătorismul sentimental și reacționar și în același timp și clasele oligarhice“[3]. Dar spre deosebire de confrații care vor prefera să trăiască ușor o adolescență perpetuă, Camil nu-și neglijează studiile. Se înscrie la Facultatea de litere și filozofie. La seminarii este apreciat de la început

de N. Rădulescu-Motru și de P. P. Negulescu. I se acordă unica bursă internă după un an. Asupra perioadei sale de formare spirituală, Tudor Vianu, ca altădată Ion Ghica pentru Bălcescu, dă cîteva informații. Este vremea cînd se cristalizează pentru totdeauna „... hotărîrea examenului permanent, preocuparea despre punctul vulnerabil, grija unei lucidități continue". Nu e dificil de crezut că din această perspectivă de acum consolidată, va ajunge să intre în conflict cu toate acele structuri sociale care se dovedesc prin experiență incompatibile sistemului de valori logice și etice asimilate.

Dar anii de formare îi sînt umbriți de primul război mondial. Ostilitățile de pe plan european se contrapun în conștiința tînărului bătăilor cu flori de la Șosea. Este respins la recrutare din cauza constituției fizice delicate. Opinia altora, că n-ar fi putut rezista privațiunilor războiului, îi provoacă o adevărată criză de personalitate. „... tînărul care abia devenea scriitor și-a spus că niciodată, el care a cerut intrarea în război, nu se va mai putea privi, față-n față cu conștiința lui, și mai ales că nu-i va mai putea privi în față pe cei care au luptat pe front, dacă nu va fi fost și el acolo alături de ei, cu alte cuvinte, că el nu va mai putea fi, dacă nu va cunoaște ceea ce ei au cunoscut, niciodată, un scriitor adevărat..."[4]. Războiul este pentru Camil o problemă de onoare, o problemă de moralitate, dar mai ales o problemă personală, de tranșat în raport cu propria-i conștiință care are nevoie de experiențe apogetice. Poate că ar fi greu de disociat orgoliul de onestitate: dar nu e aceasta chiar condiția de existență a aristocrației de spirit, ce trebuie să se impună prin opoziție față de condiția ei materială?

Oricum, tînărul insistă. Cere să intre voluntar la artilerie, dar nu poate acoperi o garanție în bani pentru cal și echipamentul militar. Poate fi găsit totuși, la intrarea României în război, ca plutonier la regimentul VI-infanterie Mihai Viteazu, după ce trecuse în prealabil printr-o școală militară. În cursul anului 1916 e rănit; făcut prizonier în 1917, e considerat mort, în sfîrșit, e eliberat la 10 aprilie 1918 din lagărul de la Sopronyek și demobilizat. Se află acum în cea mai precară stare financiară; ca Ladima, își poartă o vreme hainele militare pentru că nu are altele. Acum, cînd egalizarea umană produsă de front a dispărut, condiția sa se impune din nou antinomic. Dar tînărul are încă cea mai deplină încredere în sine și în ceilalți. Își reia activitatea publicistică, lucrează la *Jocul ielelor* pe care o începuse înainte de război, își ia licența în 1919 notat cu *magna cum laude*. În intimitatea lui ostentativ exteriorizată și generalizată, Camil are totuși psihologia diletantului, a cărui condiție nu e propria sa alegere, ci efectul unor împrejurări sociale: „... toată generația de după război e o generație condamnată, din punct de vedere cultural, superficialității. Luptînd cu greutăți materiale de neînvins, pierzîndu-și timpul cu ocupații mărunte, dar menite să-i asigure existența cotidiană, neputîndu-se dedica unor studii mai îndelungate, nici nu are măcar posibilitatea să se instruiască“[5]. Camil Petrescu vorbește în numele unei generații și faptul supără chiar și pe Tudor Vianu, prietenul său. Dacă s-ar face precizarea că superficialitatea pe care și-o atribuia Camil nu era una de apanaj comun, dacă s-ar ține seama de situația materială a tineretului din care Camil nu se excludea, atunci s-ar putea vorbi de o neînțelegere. Camil trebuie

să muncească pentru a trăi, iar munca aceasta nu coincide exact cu propriile preocupări, chiar dacă ea satisface libertatea orgolioasă a afirmării. Camil trăiește acut drama disocierilor de acum debordate: pentru a se putea împlini, conștiința se salarizează parțial, dîndu-și eventual iluzia că astfel își asigură propria eliberare. În 1919 devine profesor suplinitor de limba română la liceul real germano-maghiar din Timișoara, oraș în care descinde prin concursul preotului doctor Avram Imbroane, liderul bănățean al partidului liberal și director al ziarului *Banatul românesc*. Această deplasare are și ea o semnificație nu mai puțin pregnantă decît participarea la război: Camil alege un oraș și chiar un liceu problematic dintr-o zonă românească recent eliberată și această alegere e tot un act de orgoliu și voință.

Dar în același timp activitatea sa se diversifică. Se lansează în gazetăria politică. Colaborează la *Banatul românesc*, al cărui redactor șef este pînă în mai 1920, cînd scoate el însuși cotidianul *Țara*, dispărut după zece numere și reapărut la 2 decembrie același an ca „ziar popular independent" cu rostul de a sprijini candidații bănățeni neafiliați politic. Editează de asemeni publicația trilingvă româno-germano-maghiară *Limba română*, foaie pentru limbă, artă și literatură. În sfîrșit, se decide pentru propria candidatură la deputăție și-și susține singur campania electorală. Eșecul dureros se explică în aceeași măsură prin naivitatea cu care abordează mecanismul politic și prin temperamentul său vanitos. Camil face eroarea de a confunda politicianismul cu politica; jocul intereselor capitaliste pavoazate frazeologic este mult prea puternic

în raport cu o sinceritate entuziastă de erou napoleonian. Camil cel plin de elanuri își substituie poate loialitatea cu optimismul și antitezele încetează pentru o clipă să funcționeze. Eșecul politic e urmat de demiterea din învățămînt și de reîntoarcerea la București. Dar între timp lucrase la *Jocul ielelor*, acceptată de teatrul Comedia dar nejucată din cauza unui conflict cu direcția teatrului. Tot în 1919 i se refuzase *Act venețian*, iar în 1922 *Suflete tari* face doar 15 reprezentații, creînd deja mitul unui dramaturg nonscenic sau netalentat. Din 1920 începe colaborarea la *Sburătorul* lui Eugen Lovinescu, unde apar poeziile de război. Este multă vreme un nelipsit al cenaclului, în care cele mai pasionate discuții sînt declanșate sau animate de el. Altfel, Camil participă de unul singur în bătălia de idei izbucnită după război cu o forță nemaicunoscută pînă atunci în cultura noastră. În contextul confuziei de valori și al multitudinii de doctrine, concepții și idei reflectînd confruntările mai largi din plan european, Camil își alege drumul său inimitabil. Plin încă de entuziasm, aspirînd către realizarea unei solidarități de masă, cum întîlnise pe front, el ține să reconsidere rolul intelectualității în forme care uneori se identifică acelora promovate de Julien Benda sau Ortega y Gasset, proiectînd înregimentarea tuturor celor care într-un fel sau altul și-au făcut din intelect o profesiune într-o forță unitară capabilă să asigure conducerea unui stat. Creează chiar pe măsura posibilităților o revistă: *Săptămîna muncii intelectuale* (1923), căreia îi succede din 19 decembrie 1925 pînă în 1928, *Cetatea literară* cu aproape o mie de abonați. Nocrația suferă însă eșecul previzibil, fără ca autorul

ei să ajungă la resemnare. Din nou angajat în gazetăria politică, el atacă într-un șir de articole programul partidului liberal, iar mai apoi pe cel național-țărănist, fără a sprijini cauza vreunei grupări. Poziția sa e mai curînd aceea a nihilistului decît a luptătorului integrat, vocea sa aparține unei conștiințe oprită la ipostaza furiei. Dar Camil, ca mai toate personajele sale, este tînăr, iar tinerețea echivalează cu libertatea absolută, care e o libertate a negației. O spune el însuși prin Pietro Gralla: „A fi tînăr înseamnă a fi de oțel... A privi totul în față. A nu putea minți niciodată... A nu putea îndura să fii mințit de alții... A nu putea îngădui minciuna oriunde ai întîlni-o. A urî nedreptatea... Cînd ești tînăr nu poți fi legat de nimic... Încaleci viața așa cum vrei... Fiindcă îi poți da cu piciorul... Nu te tîrăște ea ca pe o epavă, care nu mai știe să renunțe... Cînd ești tînăr nu mai este nimic între Dumnezeu și lume decît ființa ta... Poți zice: Nu..."[6]. Cultul sincerității, al intransigenței opiniilor și al valorilor intelectuale îl apropie în acest timp de mari nume ale culturii: Liviu Rebreanu, Tudor Vianu, George Călinescu, Al. Rosetti. Dar orgoliul atrage suspiciunea; mereu supus incertitudinii, pe care și-o propune de altfel ca principiu de existență, avînd și experiențele eșuate încă vii în memorie, Camil acordă tuturor o prietenie fluctuantă, aflîndu-se parcă mai în voie printre adversitățile create în număr impresionant. În 1926 are loc premiera dramei *Mioara*, care unifică toate dușmăniile scriitorului. Ceea ce i se opune acum nu mai e un număr oarecare de indivizi, ci lumea, și chiar lumea în sensul cel mai larg și cel mai concret al cuvîntului. Pozițiile sînt net antagonice, Camil nu poate înțelege

că a scris o piesă mediocră sau mai curînd el nu poate înțelege să se dezică de el însuși. Ruptura cu lumea capătă prin această experiență un sens concret, *Mioara* declanșînd scrierea precipitată a unui *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici* care nu e altceva decît un prim bilanț al activității literare și sociale. „Mă întorsesem din război cu un sentiment aproape metafizic al camaraderiei, solidar cu tot ce e suferință și dor de mai bine în lume. Destinul comun al lunilor de tranșee, egalitatea în fața morții păreau semnul unui destin legat cu toată omenirea, pentru tot restul vieții. Toată activitatea de atunci în teatru, *Danton* îndeosebi și apoi *Săptămîna muncii intelectuale*, stă sub zodia socialului, al afecțiunii loiale, al tovărășiei în dureri și nădejdi, spre deosebire de opera care a urmat și care stă mai mult sub semnul vieții interioare, proprii, în care socialul e privit cu simpatie, dar din afară. Chiar critica pe care o făceam era dintr-un simț al răspunderii solidare. Încrederea mea în oameni era nemărginită ca și dorința de a fi prețuit și iubit de ei. Pînă la candoare, o candoare ridicolă... A trebuit să vie întîmplarea Mioara, ca să descopăr un univers întreg, mărunt puzderie, pe care nu-l bănuiam..."[7]. Soluția? Să rămînă și mai singur, departe de jocurile de culise și de cîrdășiile literare constituite în numele unor interese minore. „O mînie rea, o violență chibzuită și rece mi se pare răspunsul cel mai potrivit astăzi, o simpatie cel mult colectivă, detașată de asemeni..." Se accentuează însă surzenia, maladie provocată probabil de război; conjugată cu starea financiară precară, boala îl va arunca în cele mai atroce crize de disperare, în timpul cărora acuză

întreaga lume pentru starea sa. „Nu mai am nici o perspectivă, scrie în 1931. Într-o țară în care oamenii sînt conduși numai de capriciul bestialității lor, nu pot spera nimic. Sînt exclus de la toate posibilitățile vieții. Ca să merg pe stradă trebuie să cheltuiesc un capital de energie și atenție cu care alții pot ceti un volum"[8]. Cele mai frecvente cuvinte folosite acum sînt: dezgust, descurajare, oboseală. Gîndul sinuciderii este un prilej pentru examene logice; la 33 de ani se compară cu toți martirii și revoluționarii morți de la Cristos încoace la această vîrstă fatidică. Și totuși scrie. Refuzat de politică, refuzat de teatru, el trebuie să-și găsească alte spații ale afirmării. Se consacră atunci romanului: în 1930 apare în volum la Cultura Națională *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* distins cu Premiul Național în anul următor. Tot în 1930 lucrează la *Omul liber* al lui Jean Th. Florescu, căpătînd experiența viitorului Ladima, dar avînd și posibilitatea să polemizeze. Un răgaz fizic și spiritual i-ar fi putut aduce o scurtă călătorie la Constantinopol în 1932; dar voiajul devine un prilej pentru meditație și pentru redactarea volumului *Rapid-Constantinopol-Bioram.* Un an mai tîrziu apare la Editura Națională Ciornei romanul *Patul lui Procust.* Din 1934 își asigură o oarecare stabilitate materială prin încadrarea în redacția *Revistei Fundațiilor,* unde se află cu întreruperi, pînă în 1947, din iunie 1944 devenind chiar redactor șef. În 1936 i se tipărește la Cultura Națională volumul *Teze și antiteze* în care include într-o ordine fenomenologică cele mai importante articole și eseuri de pînă atunci. În spiritul confesiunilor rousseauiste, mai mult decît prin materialul ideologic adunat, volumul este important prin caracterul autobiogra-

fic a cărui valoare excepțională provine din modul uluitor în care autorul reușește să se prezinte prin el și prin alții aproape gol, cum ar spune Montaigne. Sentimentele celui rănit pe nedrept ating uneori culmile paroxismului obsesional, iar autenticitatea lor provine din zona sublimă a muchiei unind ilaritatea și tragedia.

Dar Camil, cu tot mai puține opoziții exterioare, se angajează față de sine. Lucrările sale capătă astfel un caracter tot mai specios, într-o zonă unde lupta devine egală, căci ea se duce în limitele cavalerismului impecabil. Camil polemizează acum cu concepții, cu idei, cu personalități ale logicii, filozofiei și teatralogiei care nici măcar nu au cunoștință de el. Lucrase intens la teza de doctorat încă din 1931; în anul 1937 ea va fi susținută și tipărită cu titlul *Modalitatea estetică a teatrului*. În 1938 publică *Husserl — o introducere în filozofia fenomenologică*, care constituie și colaborarea sa la volumul trei din *Istoria filozofiei moderne* din același an. După *Patul lui Procust*, dramaturgul și romancierul tac deci; lucrează în schimb teoreticianul și polemistul. Apoi Camil solicită și i se acordă în 1939 postul de director al Teatrului Național, care, ca și lui Caragiale, îi va provoca destule situații dificile. În 1943, același teatru aflat sub direcția lui Liviu Rebreanu reia *Mioara*, stîrnind, sub supravegherea lui Pamfil Șeicaru, o nouă campanie de presă. Dar o dată cu aceasta, epoca de conflicte exterioare se apropie de sfîrșit. Vine Eliberarea și Camil aderă definitiv la noile realități care sînt întru totul cele pentru care luptase o viață întreagă de unul singur. De acum originea sa socială nu mai are nici o importanță; omul este considerat atît cît este el

însuși, și Camil e una dintre personalitățile covîrșitoare ale timpului său. Primul semn al adeziunii este drama *Bălcescu* din 1948; între 1953—1957 lucrează la romanul *Un om între oameni* pe care moartea prematură îl împiedică să-l termine și să-l revadă. Devenise membru al Academiei în 1948; i se acordă de mai multe ori Premiul de Stat pentru literatură, i se conferă ordine și medalii. Dar Camil este tot mai obosit și bolnav. Moare la 14 mai 1957, regretat de întreaga cultură.

Dar toate aceste date jalonează încă superficial o existență specifică. Lor trebuie să li se adauge multitudinea evenimentelor cotidiene, poate la fel de importante ca cele cruciale, căci la Camil realitatea exterioară a faptului mărunt implică variații de intensitate la nivelul incandescențelor. Multiplicitatea ca unic principiu existențial se manifestă sub forma tezelor și complexelor generate din întîlnirea tenace cu realul mediului său, întîlnire din care nu el este cel care iese întotdeauna învingător, căci adeseori învinsul e el însuși o ipostază necesară. Asumîndu-și multiplicitatea ultraempirică în toate sferele existenței, descoperind-o în fenomenologie pentru că pur și simplu o avusese în el, Camil e omul dinamic cu complexul lui Argus, dar un Argus dublu, deschis în afară și înăuntrul lui. Aflat pretutindeni, el e interesat de orice, așa cum reiese din mărturiile contemporanilor și ale sale chiar. Vizitează zilnic cîteva redacții, deși urăște mecanismul redacțional aservit burgheziei; se cufundă în activitatea științifică și asistă la meciuri de fotbal sau exaltă senzațiile încercate ca spectator al unui meci de box la care biletul de intrare

costă mai mult decît o carte. Vizionează premierele cinematografice, lucrează acasă, se agită pentru crearea unui comitet de tipărire a operei lui Proust, recită versuri din ciclul *Transcedentalia* într-un festival literar alături de artiști profesioniști. Execută argumentat personalități literare formate și primește politicos și conștiincios orice producător diletant pe care-l citește și-l ascultă cu răbdare. Trăiește într-o continuă jenă financiară, dar este ca orice monden totdeauna ras și corect îmbrăcat. Director al Teatrului Național nu refuză piesele adversarilor, deși ar fi putut-o face. Autor al unui sistem filozofic propriu, elaborat în mai mulți ani, Camil are curajul sau înțelepciunea de a nu-l divulga, depunîndu-l spre păstrare la biblioteca Vaticanului. Prezintă în fața unei comisii de matematicieni o lucrare consacrată cosmologiei care suferă un eșec. Îngrozit de gîndul morții în timpul unei maladii, își argumentează ideea sinuciderii cînd e sănătos. Scîrbit de situațiile în care posturile administrative sînt repartizate prin influență, e interesat de activitatea unor persoane influente care solicită pentru el un post la Societatea pentru distribuirea tutunurilor. Se află aproape zilnic la Parlament și are oroare de viața parlamentară. Îi repugnă cafeneaua literară, dar petrece la Capșa cu prietenii. Aflat în cea mai neagră mizerie, fără să-și fi plătit chiria, acceptă invitații la Lido sau la Snagov ale unor cunoscuți bogați. Nu agrează existența libertinilor, dar în micul său apartament din strada Cîmpineanu se consumă discret multe aventuri amoroase, uneori cu actrițe obscure atrase prin aprecieri foarte elogioase ale cronicarului teatral.

La o vîrstă cînd alți scriitori deveniți celebri renunță la activitatea publicistică curentă, el ilustrează un caz uimitor de tenacitate susținînd cronica teatrală la cotidianul economic *Argus* sau redactînd articole politico-cetățenești la *Gazeta* și cronica sportivă la *Foot-ball*. Își asigură el însuși regia la *Iată femeia pe care o iubesc* și urmărește repetițiile la mai toate piesele, dar fără mult succes. Nemulțumit de actorul tradițional, inaugurează un cerc de teatru într-o sală a ziarului *Universul*, la care girează lecții de mimică și dicție, inițiativa căpătînd însă destul de repede un caracter pur monden. Aceste detalii și încă multe altele pot contura cel puțin relativ o existență intensivă dominată de o conștiință care aspiră să împingă către un fel de absolut posibilitățile limitate ale citadinismului. O dialectică a existenței care nu exclude deci contradicția superioară, a spiritului aflat în căutarea experiențelor sale, care se apleacă peste Tot fără să se abandoneze Totului, căci el însuși este Totul. O conștiință care poate fi reconstituită după modul de abordare a existenței, dar potrivit unui principiu respectat de ea însăși de-a lungul șirului de manifestări: autenticitatea trăită sub semnul multiplicității care decurge sau recurge la logic și volițional. Privite astfel toate actele vieții spirituale sau materiale, atestate de Camil însuși sau de alții, toate evenimentele filozofice, literare, logice, teatrale, ziaristice sau oricare altele sînt ipostaze ale manifestării multiplicității substanțiale, comunicarea lor fiind explicabilă prin același unic principiu al conștiinței care se descoperă și se definește mereu prin alte experiențe interne și externe. Con-

tradictoriu sub semnul multiplului, Camil este deci imaginea contradicției armonioase. Nu e de altfel de trecut cu vederea faptul, de el însuși amintit, că preocupările sale sînt contradictorii, multiple, în planul succesiunii și nu al simultaneității. Ipostazierea succesivă și totuși comunicantă prin unicitatea multiplului este exact aceea la care un comentariu al lui Camil poate aspira. Așadar, un Camil ca persoană și personalitate cu o filozofie proprie din care decurg implicit toate manifestările posibile.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITARĂ

II. FILOZOFUL ȘI ESTETICIANUL SUBSTANȚEI

INTUIȚIONISMUL LUI BERGSON ȘI MAI ALES FENOMENOLOGIA lui Husserl influențează hotărît gîndirea lui Camil, dar influențele nu depășesc rolul de catalizant. Între lucrările filozofice se pot distinge unele cu caracter de prezentare și altele originale. Camil nu ajunge direct la Husserl, pe care nu-l cunoaște bunăoară în 1924[9]. El ilustrează de altfel anterior un proces de familiarizare cu întreaga istorie a filozofiei în timpul studiilor universitare, arătîndu-se îndeosebi preocupat de Descartes, Spinoza, Leibnitz și Kant, filozofi din care descinde într-un fel sau altul aproape orice gîndire contemporană sistematizată. În sfîrșit, poate fi menționat faptul că formația și-o pune el însuși sub influența lui P. P. Negulescu, profesorul de istoria filozofiei de la care ia probabil chiar procedeul afirmării succesive a tezei și antitezei, după obiceiul acestuia de a expune pasionat într-o oră de curs un sistem filozofic executat în a doua oră[10]. Prehusserlian prin unele teze, husserlian prin lectura unor lucrări de

inițiere, apoi prin accesul la original, Camil ajunge să dea prin *Husserl — o introducere în filosofia fenomenologică* (1938) propriul său comentariu husserlian. Acesta e important de cunoscut nu ca efort de popularizare a fenomenologiei, ci pentru că oferă o imagine exactă a ceea ce e Husserl pentru Camil, ceea ce Camil acceptă ca punct de plecare pentru propria filozofie.

Trecînd peste *Philosophie der Arithmetik*, pe care nici nu o are la îndemînă, Camil încearcă o descriere sumară a lucrării *Logische Untersuchungen*, operă cu o influență chiar mai mare decît însăși filozofia transcendentală. *Cercetările logice* își au punctul de plecare în teoria multiplicității fundată de Georg Cantor într-un moment în care se depuneau eforturi pentru o fundamentare logică a matematicii și pentru o formalizare matematică a logicii, ambele direcții avînd drept rezultat firesc afirmarea corelației dintre formalul logic și cel matematic. Prin disocierea unei poziții naturale de existența fenomenologică, a formei cunoașterii de materialul cunoașterii se ajunge la analiza deosebirilor dintre legile materiale și cele formale. Transînd subiectivitatea cunoașterii ca act psihic de obiectivitatea conținutului cunoașterii, Husserl scoate logica de sub dominația psihologiei. În ceea ce privește logica însăși, el depășește dilemele teoretic-practic, autonom-determinat, formal-material, aprioric și demonstrativ față de empiric și deductiv, care stăteau la baza descrierii și definirilor tradiționale, corelînd opozițiile normativ-practic, dar considerînd că adevărul aflat la baza logicii nu urmează drumul psihologiei, care e adevăr relativ și contingent.

O lege afirmată categoric este principiul contradicției dar Husserl deosebește într-o prelungire fichteeană, subiectivitatea individuală, reală și schimbătoare, de aceea ideală. Din fapte nu pot decurge decît fapte, și nu idei; în celălalt plan, din idei vor decurge simetric tot idei. Faptele sînt individuale, deci determinate, dar ceea ce e adevărat, e adevărat în sine, în mod absolut. Distincția următoare va fi operată între judecată în sensul de conținut al judecății (care e absolut, ideal) și judecata ca act (formă) care e real și individual. Adevărul nu mai e dedus antropologic, căci atunci el ar fi determinat cauzal de existența omului, care dacă ar fi suprimat ar duce la relativizarea adevărului existenței lumii. Husserl cere să nu se confunde generalitatea (legată de om ca individ sau specie) de adevărul obiectiv: o esență trebuie să fie general-valabilă, indiferent de condițiile ei psiho-fizice. În acest mod se pune problema *evidenței*, concept tipic husserlian, deosebindu-se judecata evidentă de judecata oarbă, evidența constituind trăirea unei unități ideale, nu a unui individual concret: „Evidența este trăirea adevărului însuși care e unitatea ideală a unei multiplicități infinite și nelimitate (în posibilitatea ei) de formulări juste de aceeași formă și materie" citează Camil[11]. Legile logice suprain-dividuale, fundate în mod pur, nu pot fi deci stînjenite de nici o afirmație teoretică, de nici o argumentare pentru că aceasta ar fi astfel contradictorie în sine. Conceptele din care se construiesc legile ideale nu au sferă empirică, propozițiile pur conceptuale nu afirmă nimic despre real, judecățile, cînd apar, sînt judecăți în sensul semnificațiilor enunțiative. Relațiile și legile ideale sînt constituite într-un domeniu propriu de judecăți pur generale.

Obiectele ideale vor fi percepute printr-o experiență pură, cîmpul de cercetare al logicii devenind astfel similar aceluia din matematica pură. Logica pură își va propune ca obiective fixarea categoriilor pure de semnificații, a legilor și teoriilor fundate pe aceste categorii și, în sfîrșit, a teoriei teoriilor, care e de fapt teoria pură a multiplicității. Stabilind legile apriorice ale semnificațiilor, Husserl găsește că orice expresie este un dat fizic și o trăire psihică, disociind actul de a comunica de acela de a semnifica, conținutul reprezentării nominale de ceea ce e numit. O expresie este formată din planul fizic, actul simplei semnificații (care spune doar intențional, dar vid ceva) și actul care realizează intenția, ceea ce e vizat, intuiția. Conținutul ideal, intențional al actelor e o *obiectitate*, deosebită de obiect în sensul real, dar corelat în unitate ideală.

În *Formale und Transzendentale Logik*, Husserl pune bazele logicii noi, prin despărțirea aprioricului analitic formal de aprioricul sintetic contingent, căci rațiunea teoretică e un concept al formei. Cele trei nivele ale logicii formale sînt: teoria formelor pure ale judecăților (care privește doar simpla posibilitate a judecăților ca judecăți), teoria sensurilor (care cercetează formele și legile esențiale ce condiționează în mod pur lipsa de contradicție internă și externă a judecăților), logica adevărului corelată cu logica consecinței (reprezentînd orientarea de la forma pură la obiectul real), în sfîrșit, teoria multiplicității, teoria formelor de teorii posibile care are drept scop să explice sistematic și expozitiv, și să recunoască teoretic infinite forme de teorii. Fenomenologia în sens husserlian, este o disciplină de

conexare a psihologiei cu logica formală, fără să devină psihologie descriptivă.

Prin *Logische Untersuchungen* se ajunge la *Ideen zu einer reinem Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1913) opera sa fundamentală. Obiectivul prim al lucrării e punerea între paranteze a totalității lumii reale și chiar purificarea conștiinței empirice pentru obținerea cîmpului conștiinței transcendentale. Fenomenologia devine atunci o teorie eidetică descriptivă a actelor pur transcendentale, în poziție fenomenologică[12], cu scopul de a da științei un fundament absolut prin rămînerea permanentă în fluxul actelor pure, care au propriul lor concret. O primă nouă dimensiune este dată existenței prin conceptul de *intenționalitate*. Un dat psihic conține un act și un obiect al actului; fenomenologia pură va transpune această intenționalitate în planul esențialităților. Obiectul e transcendent propriei sale percepții, deci a exista nu înseamnă același lucru pentru datul de conștiință și pentru ceea ce e dat în el. Actul de conștiință transcedentală are existență absolută; percepția ei este însă o simplă privire a unui *ce*, dat în această percepție ca *absolut*, nu ca un dat identic într-o serie de fenomene. „Caracteristica actului intențional într-o percepție este în același timp și caracteristica întregii conștiințe"[13]. Modul de a exista al obiectului actului intențional în percepția externă se caracterizează prin *inadecvare*. Percepția transcedentală e dată în simple moduri de apariție cuprinzînd un *sîmbure de real* înconjurat de un orizont impropriu de *ceea ce e dat impreună*. Aceste moduri ale percepției externe sînt valabile și pentru modificările reproductive, în fapt pentru reactuali-

zări. „Legea esențială spune că existența lucrurilor nu este implicată în mod necesar în faptul că sînt date, ci e într-un anume mod totdeauna contingentă. Pe cînd dimpotrivă, aparține fiecărui flux de conștiință al eului, ca atare, posibilitatea principală să cîștige evidența (existența) și fiecare (act) poartă în sine garanția unei absolute existențe, ca posibilitate."[14] Răsturnarea produsă de Husserl constă în faptul că în corelația transcendent-imanent, absolutul cade în zona imanentului, în conștiință.

Noua subiectivitate se obține prin reducția fenomenologică: se înlătură conștiința empirică, experiența internă și esențele materiale corespunzătoare științelor materiale care nu țin seama de fluxul conștiinței însăși, pentru a se ajunge la un ego pur, al existenței în genere, în legătură cu care se va putea vorbi de o subiectivitate transcendentală. Din acest moment se reface legătura dintre cogito și obiectul lui cogito, corelația *noema* (polul obiectiv) — *noesa* (polul subiectiv) constituind principiul construirii obiectităților în conștiință. Noesa este actul originar care dă un sens, care pune ceva, noema e corespondentul noetic, un obiect constituit intențional analog cu actul originar însuși. Percepția cuprinde deci actele noetice, materia ei și lucrul perceput, astfel că dispariția acestuia din percepție nu înseamnă și distrugerea sa. Obiectul se află într-o apercepție în conștiință, ca potențialitate actualizabilă, ... „unica realitate a obiectului e însuși actul esențial de conștiință care îl constituie transcendental prezența unității lui depline în conștiință rațională, în determinările specifice fiecărei categorii de sesizare care e corelată fiecărei categorii obiective"[15].

Ultima parte a filozofiei transcendentale este numai expusă în treacăt de Camil, Husserl însuşi nepublicînd pînă la vremea aceea decît vagi schiţe ale unei încercări de structurare a lumii într-un plan ideal prin introducerea ideii genetice, ignorată pînă atunci. Practic însă, în cele examinate de Camil, de altfel într-un fel de galimatias, se află şi influenţa propriu-zisă pe care o suferă gînditorul nostru.

Această influenţă este uşor de constatat mai întîi prin circulaţia unei terminologii husserliene, prin întreaga sa operă. Ideea de *teză* este de fapt o traducere a lui *einstellung;* ideea de totalitate a lui cogito manifestat în viaţa universală poate fi o sugestie pentru afirmarea totală a conştiinţei. Imaginea obiectului extern ca sîmbure înconjurat de straturi polarizate de semnificaţii stă la baza nedeterminării personajului şi a psihologizării care e de fapt o aplicare a corelaţiilor fenomenologice în sferele afectivului. Ideea de asociaţie care prezidează constituirea unui ego pur este de asemeni prezentă de la nivelul personajului la acela stilistic. În sfîrşit reducţia eidetică, în funcţie de care se realizează o ontologie eidetică are drept efect principal o concretizare, o corporalizare a esenţelor, fenomen marcat prin versurile din *Transcedentalia*. Noţiunile de conştiinţă, primatul intuitivităţii, luciditate, dramă, evidenţă, preţuirea datului însuşi ca opus simplei semnificaţii etc. sînt folosite de Camil în sens husserlian. Alte aplicaţii vor fi lesne vizibile în analiza operei propriu-zise.

Dar considerarea filozofiei lui Camil la un nivel pur husserlian ar reprezenta o eroare capitală, pe care de altfel Camil nu a căutat s-o împrăştie, publi-

cîndu-şi propriul sistem filozofic, în jurul căruia a preferat în schimb să construiască un fel de legendă. Este clar însă că prin existenţa unui sistem propriu orice altă filozofie va fi oarecum negată, chiar şi numai din motive de vanitate; pe altă parte, este evident că *substanţialismul*, filozofia lui Camil, reprezintă oricum ar fi, singurul punct de plecare pentru interpretarea oricărui text semnat de el.

Filozofia substanţei[16] sau *substanţialismul* ar putea fi extras numai parţial din opera sa, căci unele cunoscute adeziuni parţiale la kantianism, bergsonism sau fenomenologie ale autorului pot induce în eroare. Oricum, filozofia redactată este anticipată de principii afirmate mai difuz sau mai concentrat în tot ceea ce a scris, de la teatru şi proză la articolul politic şi eseul literar. O lucrare publicată într-un singur exemplar în 1926 poartă chiar titlul *Substanţialism*, dar ea este numai o anticipare a titlului şi a aplicării filozofiei substanţiale în artă. Filozofia substanţei este redactată între anii 1938—1940, prima versiune fiind încheiată la 10 august 1940. Într-o prefaţă Camil mărturiseşte că ar fi vrut să amîne redactarea lucrării pînă în jurul vîrstei de 50 de ani, din cauza sănătăţii precare şi a insuficienţei materialului adunat. Dar evenimentele politice interne şi internaţionale ale anului 1938 îl impulsionează şi cu o voinţă enormă se apucă de lucru. Pusă astfel sub semnul grabei, filozofia apare şi ca un fel de încercare înfrigurată de a oferi un punct de vedere ultim asupra lui însuşi. Textul redactat însumează cam 800 de pagini, reprezentînd doar un sfert din materialul proiectat, şi care ar fi fost de inclus în 14—15 volume dacă ar fi avut la dispoziţie un aparataj bibliografic. Camil mărturi-

seşte că unele structuri regionale deşi fundamentale nu sînt puse la punct; mai mult, există un corpus de note integrate într-un capitol de *Anexe* care ar fi trebuit introduse la locul lor, operaţie abandonată, autorul admiţînd de acum tipărirea lucrării în forma provizorie, *Anexele* intrînd în subsol sau formînd un volum aparte, în genul aforismelor numerotate.

Există în sfîrşit o incertitudine în privinţa proprietăţii titlului. Camil oscilează între *Filozofia substanţei, Substanţialism, Ştiinţa substanţei, Totalitatea ştiinţei despre lume*, expresii care vor circula şi în text într-un raport de variaţie liberă.

Planul lucrării cuprinde secţiunile: (A) *Ontologia concretului*, (B) *Metoda substanţialistă*, (C) *Cunoaştere. Ortologie. Substanţa*, (D) *Ortologie generală*, (E) *Ortogeneza*, (F) *Anexe la ortogeneză (Istoria)*, (G), *Teoria valorilor. Etica. Noocraţia. Metoda substanţialistă* cunoaşte şi o versiune îmbunătăţită cuprinsă într-un alt corpus împreună cu *Anexele*. Simpla privire a planului indică şi depăşirea fenomenologiei pure: căci substanţialismul începe cu ontologia concretului şi termină cu noocraţia, debutează adică exact din punctul părăsit de Husserl pentru a ajunge la instaurarea dimensiunii istorice a concretului.

Ontologia concretului examinează mai ales principalele prejudecăţi ale filozofiei tradiţionale, în primul rînd condiţionarea structurii teoretice de un punct de sprijin solid. Camil infirmă existenţa punctelor arhimedice, toate datele concretului fiind omnivalente ca valoare iniţială; se indică astfel deja structura substanţialismului în care, prin opoziţie, teza concretului poate fi începută din orice punct al concretului fără nici o discriminare. Figurativ, Camil

intenționează să aplice metoda lui Proust din proză, adică să imagineze o construcție sferică, fiecare punct al sferei avînd șansa să poată constitui un punct de sprijin pentru totalitatea volumului descriptibil prin el. O primă consecință este că o asemenea construcție filozofică nu va fi sistematică în sens tradițional, ci imprevizibilă, digresivă și chiar confuză, eul fiind în sens logic structural nesistematic.

Posibilităților cunoașterii exterioare li se acordă un spațiu destul de larg. În sens tradițional, cunoașterea este legată de senzorial, bun simț, logică și axiologie. Camil afirmă existența unui coeficient permanent de siguranță a cunoașterii, o realitate statistică și constitutivă, pentru a ajunge la critica organicităților construite rațional care nu sînt coincidente cu unicitatea existențială. Totalitățile raționale provin din perspectiva hegeliană care pune conceptul de totalitate ca Idee; devenirea concretului posedă însă o structură substanțială care se află în opoziție cu inscripția ei logică, afirmă el în sens aproape marxist. Concretul îi apare totuși ca temă fundamentală spre sfîrșitul secolului XIX prin Bergson și Husserl, care formulează de fapt comentarii sau invitații la concret. Dar, concretul bergsonian este un fals concret: refuzînd cunoașterea prin imagini pentru că imaginile poartă amprenta percepției și impunînd durata pură dezbrăcată de imagini, bergsonismul se situează într-o contradicție absolută continuînd să afirme ireversibilitatea duratei. Bergsonismul afirmă conștiința biologică, absolutul său fiind absența trăirii dată de intuiție, iar concretul haotic prin lipsa finalismului. Lui Husserl îi reproșează situarea absolutului cu exclusivitate în conștiință și faptul că fenomenologia pură depășind

concretul orizontului psihologic pierde contactul cu concretul însuși, transformîndu-se în idealism subiectiv transcendental. O țintă a criticii severe va fi știința experimentală care e confuzie fără semnificație. Ceea ce poate apare surprinzător este faptul că filozoful neagă în chiar principiile lor de bază sisteme pe care pînă atunci lăsase impresia că le acceptase și chiar cu entuziasm. Aceasta va fi de altfel una din marile revelații ale lecturii substanțialismului. În opoziție cu filozofii amintiți, Camil tinde către o fenomenologie generală a esențelor din natură situate în conjunctură cu o fenomenologie a culturii, apoi o quidditate a substanței însăși care să cuprindă o transcendere a esențelor în totalitatea istorică. Teoria substanței ar trebui să constituie și o soluționare a dualismului dialectic cantitate-calitate prin tehnica orientării structurale spre surprinderea de cicluri istorice în apogeul lor, prin abandonarea lui cogito și situarea în plină istorie, în plenitudinea mijloacelor de cunoaștere ale omului prin gîndire complexă, trăire intensă, prin experiența individuală și a speciei. Ceea ce trebuie luat în considerație este deci o prezență în sens substanțial, prezent fiind în sens leninist, numai ceea ce cade sub conștiință sub orice formă, dar și ceea ce e înregistrat de aparatele științifice cu condiția păstrării unicității istorice. Se va descoperi astfel mai întîi o prezență de imagini care există cu o certitudine absolută; în mijlocul ei se află conștiința ca centru de reflectare existînd tot ca o certitudine absolută. În interiorul conștiinței, și corelate cu ea, se află gîndirea activă, rațiunea ca realitate absolută și alte funcții interioare tot absolute pentru că decurg sau se situează într-un pol absolut: libertatea interioară, voința ca tensiune interioară, iubirea, credința și

toate celelalte funcții psihice. Polul subiectiv al conștiinței e un pol activ față de totalitatea exterioară de imagini. Voința interioară absolută încearcă să impună imaginilor o altă ordine decît cea în care ele apar, dar există în aceste imagini o rezistență absolută pentru că se opun unei voințe absolute. Raportul dintre conștiință și realitatea exterioară este atunci pus într-un mod absolut: în lumea de imagini a prezenței se pot produce schimbări absolute, dar tot prin acte fizice absolute, astfel că tot ce există, există în mod absolut într-un concret istoric dat, într-o unitate existențială absolută. *Tot ceea ce există, există cu titlul cu care există.* Orice dat al concretului din orice zonă poate fi socotit în prezență ca absolut fix față de toate celelalte puncte care automat se relativizează, relațiile închise în sistem propriu devenind absolute. În felul acesta se înțelege de ce o explicație a concretului ca totalitate poate începe din orice punct al concretului, care poate fi prelungit printr-un proces automat într-un ciclu dialectic. Gîndirea concretă nu înseamnă atunci construirea unor înțelesuri posibile, ci anularea a tot ceea ce e înțeles posibil pentru ca să se evidențieze înțelesul real: *A gîndi mai puțin despre un lucru, nu a gîndi mai mult.* A gîndi concret înseamnă a elimina sensuri, căci concretul e o structură de o complexitate inimaginabilă. Concretul substanțial e unitatea istorică însăși ca devenire în substanță. El nu e realizare individuală, deși e obiectul cunoașterii individuale.

Substanța e dimensiunea nouă creată de Camil; această dimensiune nu e abstractizantă și ea conjugă cantitatea cu calitatea, fizicalismul raționalist cu intuiționismul și fenomenologia. Substanța e calitatea în indefinită creștere cantitativă, e devenirea

actuală, existînd simultan pe dimensiunea necesității și pe cea noosică. Substanța e apoi creația omului sub formă de cultură, dar și a noosului latent, istoric, tot ce e viu și actual în istorie, exact în măsura în care e viu și actual. Esența devine atunci datul absolut istoric, iar substanța e ordinea noocrată, necesitînd intuiții esențiale și substanțiale. Creația substanțială e individuală, căci noosul e individual, dar depozitarea lui este o realitate socială. Pe dimensiunea necesității, substanța realizează structura concretă (adică prezența), iar pe cea noosică, valoarea. Fiecare dimensiune își are gradele ei de realizare. Substanța e permanent actuală, dar suportul istoric păstrează formele anterioare care-i servesc și de hrană. În sfîrșit, substanța e ultima treaptă către noos, dar existența noosică nu e descrisă pentru că practic nu se poate face acest lucru, orice descriere echivalînd cu formalizarea noosului care e inefabil, în măsura în care logicul e legiferarea expresiei, iar ilogicul e inefabilul. Noosul e de fapt eul transcendental în sens husserlian; vederea noosică este și la Camil obositoare, căci reprezintă o aspirație conștientă spre absolut, care pretinde deci un itinerar, dar nu și un punct final. Vederea noosică e un fel de metafizică a sensibilității, comună tuturor oamenilor, dar nu toți oamenii au semnificația ei.

Omul este definibil ca o întîlnire a concretului lumii necesității cu concretul lumii cunoașterii și concretul libertății, cele trei realități aflîndu-se într-o unitate indestructibilă, ignorarea uneia implicînd automat ignorarea sensului celorlalte. A realiza concretul înseamnă atunci a descoperi quasi-infinitatea titlurilor de existență corespunzînd structurilor date în intuiții esențial diferite. Tot ceea ce există, există

absolut ca esență, dar cu un anume titlu de existență; orice schimbare de titlu de existență va trebui motivată, pentru că tot ceea ce e dat ca existență în intuiție e dat în mod absolut.

Metoda substanțialistă va fi descrisă în funcție de aceste postulate, dar nu înainte de a se executa critica metodelor tradiționale. Camil refuză mai întîi obiceiul de a explica metoda: nu există nici o șansă de a afla ceva despre metodă supunînd unei cercetări metodice însuși actul cercetării metodice. Cunoașterea metodei se poate face numai indirect, atît cît e reflectată de obiectele care au luat naștere prin aplicarea ei. El cere apoi să se ia asupra obiectului un număr cît mai mare de *vederi* care să reprezinte în același timp și unghiuri esențiale. Se refuză deci tot metodele cu puncte inițiale socotite ferme: pe Kant, pozitivismul care a transformat semnificațiile în relații, renunțînd la restul semnificațiilor ce nu se pot formaliza prin relație, intuiționismul care dialectizează momentul de incidență reprezentînd esența, și reducția fenomenologică din care istoria e exclusă. După Camil, istoria are logica ei, care nu e umană, iar dacă dialectica e un efort de construcție rațională, istoria nu e dialectică. Metoda logică devine sursă de erori vizibile mai ales în domeniul științific, unde nu se prevede, ci se absolutizează prevederi depășite, deci dialectizate, producînd și eroarea indeterminării prin izolare de Tot. În opoziție cu aceste metode, cunoașterea substanțială este o *dibuire* indefinită, o continuă încercare de adecvare prin prelungirea semnificațiilor concrete ale esențelor date în mod absolut în intuițiile esențiale într-o activitate de reintegrare a esențelor în concret. Prin intuiții substanțiale se va

ajunge la identificarea semnificațiilor într-o dimensiune indefinit de adîncă, a necesității care merge la capătul istoriei.

Metoda substanțialistă va considera realitatea istorică în plenitudinea ei, prin examenul esențelor concrete. Pentru a-și particulariza concepția, Camil introduce analogic noțiuni astronomice și biologice cărora le dă semnificații filozofice precise. Doi termeni de bază sînt *sistemul* și *ciclul;* ciclul e sistemul în plenitudinea lui, oferind posibilitatea maximei izolări concrete. Plenitudinii i se găsește un sinonim în *apogeu*, iar opoziției la plenar în *perigeu*. Postulatul cunoașterii va deveni atunci: experiențele apogetice sînt criteriul care decide valoarea contribuțiilor perigetice. Camil critică în acest sens intuiționismul orientat pirigetic, căci de fapt apogeticul trebuie să cucerească pirigeticul sau cel puțin să-l structureze. Momentul apogetic este cel care dă duratei dialectice și concrete un maximum de realitate, individualitate plastică și esențială. Cu excepția momentului apogetic, orice alt moment aparține cu titluri diferite diverselor straturi ale indeterminării. Apogeticul poate fi al individului care cunoaște sau al obiectului prezenței; oricum, existența apogetică dă existența lumii externe privită în opoziție absolută față de conștiință. În felul acesta, problema cunoașterii nu mai e dilema realității sau irealității lumii externe, ci a *structurii* ei. Introducerea apogeticului oferă și teoretic posibilitatea de a începe descrierea unei structuri nu cu un concept, ci cu începutul, *căci nu existența e un punct absolut, ci începutul expunerii*. Zona perigetică reprezintă polul apogetic al antinomiilor: nici un ciclu și nici un act nu se poate întoarce nemijlocit asupra lui însuși. Polii apogetic și perigetic sînt centre de

definire, primul al esențialității, celălalt al indeterminării într-o sferă de modalități care țin de multiplicitatea concretă. Structura istoriei evolutive va mai conține *zonele de polarizare hibridizante* rezultate din indeterminarea mai multor sisteme. Zonele de indeterminare realizează continuitatea concretului.

Valoarea cunoașterii substanțiale este inversă celei tradiționale, aflîndu-se nu în numărul de cazuri pe care le satisface formularea ei, ci în funcție de semnificația ei, iar verificarea legii dialectice se află sub condiția apodicticului. Gîndirea concretă este gîndirea numai în prezența concretului, adică sub condiția polului necesității, ce menține indefinit și neîntrerupt într-o prezență riguroasă polul noosic și structura concretului. Titlul de raționalitate al concretului e cu atît mai redus cu cît prezența e mai puțin riguroasă. Structura istorică a metodei substanțiale concrete este dată atunci de următoarele condiții: o gîndire trebuie să fie subordonată necesității, gata pentru toate surprizele necesității, să nu invoce niciodată un criteriu logic în fața realității necesare, să renunțe să-și impună legile unui concret care o implică și o depășește, neavînd ca ultimă instanță decît instanța evidenței, atît cît se poate verifica o evidență și neputînd invoca nimic cu titlu definitiv.

Camil se ocupă apoi de posibilitatea cunoașterii pe care Kant o limita la istorie, și pe care el o limitează și mai mult, căci cunoașterea scapă dublu: prin noosul transcendent ca stare și prin imposibilitatea actului automorfic al cunoașterii în noosul imanent. Nici un act nu se poate întoarce în mod absolut asupra lui însuși și nici un act nu poate fi imediat

act pentru el însuși: mîna nu se poate cuprinde pe ea însăși, omul nu se poate privi în afară de el, oglinda nu se poate oglindi pe ea însăși, omul nu poate alerga după el însuși etc. Cunoașterea cunoașterii nu e posibilă decît prin mijlocire, prin exemple de cunoaștere. Reprezentarea lumii e act de prezență absolută, *față-n față*, a polului lucid de cunoaștere, care are inițiativa, și a realității exterioare lui. Distanța prea mare sau prea mică între cei doi poli, face imposibilă cunoașterea, căci prezența devine impenetrabilitate, automorfism, atît în microdoxie cît și în macrodoxie. Polul noosic cunoscător, al necesității supuse cunoașterii, se opune la tot ceea ce există real în afară de cunoașterea însăși, care formează celălalt pol al axei cunoașterii, iar punerea lor în contact reprezintă restul operației istorice, oficiul de intermediar fiind îndeplinit de axa polilor subiect-obiect. Polul realității necesare este totalitatea concretă, iar noosul suportă legea ei; contactul dintre noos și necesitate se face însă numai prin intermediul eului biologic, adică al relației subiect-obiect. Subiectul este eul biologic, adică afirmarea biologică a unității organice, prezența acestei unități cuprinzînd și actul gîndirii; esențele sînt tot una cu individualitatea momentelor indiferent de semnificații, grupări organice ale senzațiilor într-un principiu existențial.

În continuare se fac analize ale constituenților cunoașterii în cadrul diferiților poli implicați, studiindu-se raporturile dintre imagine și percepție, dintre percepție și gîndire. Percepția reprezintă principiul trecerii de la existența simultană în spațiu la cea succesivă, condiția istorică fiind perspectivată în funcție de memorie. Gîndirea este activitatea spontană prin care eul biologic suplinește deficien-

țele cunoașterii noosice în cunoașterea rațională finalistă. Cunoașterea prezintă orizonturile: senzorial, individual (individul în deplasare), social (transfer de orizont), substanțial (cunoaștere verificată prin celelalte, care introduce dimensiunea temporală). În funcție de cele patru orizonturi ale cunoașterii se precizează și ideea de libertate, care este în sens concret facultatea de a începe sau nu un ciclu prin inițiativă socotită ca voință în obiectivare. Libertatea va putea fi deci condiționată de biologic, organic și ideal. Gîndirea concretă este auxiliară cunoașterii și condiționată de adecvarea aportului ei la realitatea necesară. Conștiința e o parte din cunoașterea noosică istorică, și anume cea întoarsă asupra imaginilor. În opoziție, inconștientul include operațiile biologice în afara prezenței noosului. Limitele cunoașterii noosice sînt date de sensibilitatea organică. Prezența concretă este realitatea obținută din date absolute, raționale, și din prezențe interferate. Majoritatea oamenilor nu au însă prezențe concrete, ci structuri globale, schematice, completate cu semnificații false scoase dintr-un capital de prezență internă în genere redusă. Ei vor atribui unor date sărace o bogăție relativă, alterată și de semnificații neadecvate. Un rol important în cunoaștere e atribuit și transferurilor de prezență noosică interindividuală, adică prin orizontul colectiv în interiorul individualităților.

Obiectul are un număr infinit de semnificații și deci o prezență absolută identică; dar prin axa concretului el capătă valori individuale. Substanțialul în fiecare creație va fi ceea ce a fost substanțial în creațiile anterioare, nu și ce a evoluat dialectic. Cu alte cuvinte, Camil Petrescu vorbește de o dimen-
 siune devolutivă a concretului, în sensul că ea re-

prezintă o invariantă substanțială pe o treaptă dată a structurii, și de o dimensiune evolutivă care dă cantitatea și care poate fi o formă dialectică.

O secțiune aparte e consacrată ortogenezei, știința vieții, care în sens tradițional e redusă la anatomia individului și colectivului. În sens biologic, ortogeneza studiază variațiile spontane, din cauză internă care împinge organismul într-o direcție determinată, fără ca adaptarea să fi intervenit, fără raport cu condițiile mediului și nici cu paguba sau utilitatea care le-ar putea trage din această evoluție. Un sens destul de asemănător îl are ortogeneza și pentru Camil. În acest capitol, Camil se ocupă mai ales de structura istoriei înțeleasă în sensul cel mai general. În experiența apogetică a istoriei există intuiția unei direcții axiale a istoriei și a unei dezordini a naturii ce trebuie supusă cunoașterii ierarhizante. Prin analogie cu cei doi poli ai vieții (naștere-moarte), Camil distinge în complexul devenirilor concrete un pol inferior energetic și un pol superior noosic, interacțiunea lor creînd o zonă intermediară substanțială împreună cu cîmpul istoriei dialectice, care ar constitui o nouă dimensiune a concretului. Distanța dintre acești doi poli este realizată de conștiință prin două itinerarii axiale: unul noocratic substanțial, celălalt dialectic material, ambele fiind corelate și reciproc influențabile constituind cele două linii mari ale devenirii. Una dintre mișcările axiale reprezintă seria substanțială devolutivă, cealaltă seria istorică materială, evolutivă. Progresul formelor dă scara evolutivă, dialectica în cadrul fizico-chimic. Ea are rostul de *a proteja* devenirea axială devolutivă. În interiorul concretului devenirea e creată prin introducerea simultană a mișcării și formei. Axa de devenire este cea pe care noosul im-

plicat în procesul istoric începînd cu polul inferior tinde să iasă din istorie, către propriul pol, prin lichidarea dimensiunii concretului. Intuiția substanțială dă în structura concretului o axă de devenire orientată finalist dar din interiorul concretului itinerariul dezvoltat e conjugare de evolutiv și devolutiv, devolutivul fiind constitutiv, iar evolutivul calea de rezervă, *menită să păstreze, cîștigînd timp*. Dar geneza conjuncturilor e o problemă inexplicabilă, ca orice geneză abordată filozofic. Neputincios, Camil presupune că noosul a folosit energia primitivă, aservind-o tocmai pentru a se elibera. El refuză evoluția speciilor, căci specia e devolutivă, evoluția fiind a subspeciei, care reprezintă efemerul corpului substanțial devolutiv, specia unică a istoriei. Subspeciile eliminate din corpul substanțial sînt rezultate ale necesităților dialectice; desprinderea și evoluția lor constituie fenomene ireversibile, transformarea speciilor fiind imposibilă. Mișcarea devolutivă este mișcarea noosului care se diferențiază prin individuație, subiectivîndu-se, pentru ca din momentul în care apare gîndirea concretă să înceapă acțiunea de obiectizare, apoi de obiectizare în substanță. Sensul eliberării noosice dă direcția istoriei, dar inițial el nu este decît intenționalitate, prezență pasivă care stă la pîndă pentru a profita de ocaziile de eliberare oferite de desfășurarea mecanică a energiei primare. Menținerea lui e efectul perfecționării permanente în zonele substanței incidentale cucerite prin procedeul dialectic care a înlesnit echilibrul istoric; căci dialecticul ca evoluție în subspecie e nu creație și progres, ci mișcare de păstrare, menținere și echilibru prin ciclicul condiționat de gabaritul mediului întîlnit și ramificat sub semnul facilității
40 mecanice. Echilibrul evoluției dialectice e cosmic și

biologic, oricum, însă, instabil și moderat de actul de creație imprevizibil de pe axa substanțială. Fiecare nouă creație de pe scara istoriei trebuie să lupte cu creațiile anterioare pentru a supraviețui, prin înmulțire automată, prin asimilare de materie și prin diviziune, ca în biologie. Indivizii unei specii sînt distruși pentru a oferi material altei specii. Tot ce s-a specificat în istorie este pierdut pentru devoluție și distrus pentru a fi asimilat după transformări succesive de către *corpul substanțial*, care e partea vie, spontană și instabilă a istoriei. Orice creație anulează pe cea care a precedat-o și se anulează pe ea însăși în ceea ce a creat. Dispariția realității creatoare în actul creației deosebește în felul acesta substanța de actul mecanic, în care cauza nu mai persistă. O altă consecință e că orice anulare de pe linia substanțială persistă în subspecie, evoluînd autonom în limitele formei specifice.

Actul de creație constituie pentru Camil un act exclusiv de cunoaștere. El este descoperire și nu invenție, care se bazează pe ideea de transformare. Dar actul de creație, care e și proces de devenire, are un factor *catalizator*, agent al fecundației; acesta poate fi de ordin fizico-chimic, psihologic, social, substanțial, adică diferit pentru toate nivelele cunoașterii. El este într-un fel factorul imponderabil, elementul genetic imprevizibil. Noosul e supus hazardului istoric prin condiția sa genetică. El își asigură mijloace de apărare pe linia devolutivă prin creație, slabă la început, accelerată spre sfîrșitul istoriei. La început, necesitatea e quasi-absolută dar spre final, către polul noosic, libertatea e quasi-absolută, cu. ninînd ca absolut după dizolvarea istoriei. Corpul substanțial nu e stabil, ci progresează prin

desprinderea de specii noi, prin progresul în apărare și prin sensibilizarea noosului. Camil deosebește acest progres de progresul în subspecie, realizat prin prelungirea simțurilor și a posibilităților organice în genere, anticipînd într-un mod uimitor teoriile unui Marshall McLuhan. Drama modernă a mașinismului, afirmă Camil, provine tocmai din progresul tehnic evoluat în subspecie, în care intervine și imitația ca evoluție în subspecie a activității noosice pe temeiul efortului minim sub condiția gabaritului dialectic specific și individual. Substanța progresează și ea, dar valorile substanțiale reluate în evoluție de omul biologic și social sînt denaturate și chiar întoarse împotriva intenției cunoașterii. Pe de altă parte, Camil nu neagă că din motive de economie, conștiința e nevoită să recurgă la automatism pentru ca astfel energia să se canalizeze spre mecanismele mai fine ale sensibilității. Cultura în totalitatea ei este o formă de apărare a noosului, lucru afirmat de Camil încă mai de mult: „Cultura e o economie de experiențe, deci un simplu procedeu de valorificare a timpului în evoluția transcedentală"[17].

Istoria trebuie înțeleasă deci la Camil în sensul cel mai larg; ea e orice durată și se poate manifesta în orice regiune a concretului, de la spațiul cosmic la o creație literară, de la activitatea politică la domeniul microcelular. Camil Petrescu nu are timpul să-și exemplifice teoria pe larg, dar dă o aplicare fundamentală, chiar la istoria omenirii. El precizează o linie devolutivă, reprezentînd de fapt filozofia istoriei, care e ficțiune și în același timp permanență: istoria este istoria substanței ce se dizolvă în prezența substanței, sensul ei fiind de ordin etic:

să răsplătească pe cei care au creat momente substanțiale. În linie evolutivă, valorile cercetate sînt descendenții imediați, familia, clanul, regiunea constituită, grupul social, patria, grupul spiritual, cultura, omenirea. Istoria scrisă, socială, este istoria acestor valori. În fiecare dintre aceste regiuni istorice se urmărește ciclul dialectic: naștere, creștere, maturizare, îmbătrînire, moarte. Ciclurile sînt superioare și inferioare, unitatea concretului fiind dată de ciclurile deschise, adică spiralate. La nivelul culturilor funcționează legea ciclului corelată cu aceea a stilului. Un sistem evoluează pînă la epuizarea energiei.

Camil găsește practic patru culturi în linia dialectică principală: paleonică (Nil—Tigru—Eufrat, 3000—600 î.e.n.), antică (600—313, edictul de la Milan), megaleonică (creștinismul cu cele trei evuri: patristic, mediu, renascentist), epoca modernă (Discursul despre metodă a lui Descartes — primul război mondial). Cele patru culturi prezintă corelații încrucișate, dialectice. Paleonicul și megaleonicul sînt de origine semitică, au tendințe dialectice transcendente, apogeticul e religios, cu cultul solar, ritualul pompos. Sînt culturi pasionale cu forme afective și mistice figurînd termenul feminin al evoluției dialectice. Anticul și modernul sînt de origine nordică, au preocupări imanente, apogeticul e cunoașterea și prezintă o structură tehnică senzuală, simțul realității și prețuirea individualității care duce la cultul personalității, de unde prezența masivă a nominalizării în istorie. Libertatea individuală se manifestă mai ales în planul gîndirii și în spiritul justițiar dezvoltat. Camil precizează că nici unul dintre ciclurile alternanțelor dialectice nu dispare

cu totul; luptele sînt înverşunate la sfîrşitul unui ciclu şi începutul altuia, dar nu duc la anulare, ci la transformare prin opoziţie. Fenomenele asociate trecerii de la un ciclu la altul sînt: dislocarea gîndirii, dislocarea psihologică, în genere criza de conştiinţă marcată prin incapacitatea de acţiune şi paralizare a adversarului prin dileme abile, ce ţin de zona perigetică.

Ortologia. Unicitatea subiectivă, efermă, e combătută de noos prin reproducerea în serie a speciei, individualitatea prin pluralizarea oricărui moment de pe linia substanţială care devine tip de specie. Cunoaşterea este periferică sau de plenitudine substanţială. Ortologia are astfel două dimensiuni: substanţialitatea şi obiectivarea care e o corelaţie a intenţiei noosice cu instinctul de afirmare prin manifestarea expresivă a individului.

Ortologia are drept scop descrierea obiectivării concretului dat în gîndire printr-o modalitate adecvată la situaţie. Ortologia este concretă sau dialectică, din punctul de vedere al totalităţii concretului cunoscut care prezintă mai multe moduri ale obiectivării şi expresiei: ortologia strictă, descriptivă, a substanţei; ontologia esenţelor (fenomenologia), ortologia simbologică (ştiinţa), analogică (arta, reproducerea tehnologică prin altă corporalitate), tehnologică (tehnică). Camil nu-şi ierarhizează modalităţile, care sînt *vederi* complementare ale aceleiaşi substanţe. Arta, ca formă a obiectivării în raport cu ştiinţa, este de altfel considerată mai mult ca...
„Un formidabil mijloc de pătrundere şi de obiectivare al sufletelor omeneşti acolo unde ştiinţa nu poate ajunge şi cu rezultatele exprimate aşa cum ştiinţa nu le-ar putea în nici un caz exprima"[18].

În toate cele trei modalități, baza obiectivării expresiei este *comparația*. Obiectivarea este prin definiție clasificare la nivel fizico-chimic și descripție discursivă la nivelul proceselor vitale. Modalitatea științifică uzează de subsumări esențiale, de obiectivări de esențe în formule concrete de esențe. Modalitatea artistică tinde către obiectivarea corporală totală, concretă. Modalitatea tehnică a expresiei afirmă că actele unui eu exprimă eul; în primul rînd ca expresie și indirect ca obiectivare, ea e modalitatea cea mai puțin adecvată realității necesare.

Camil dă cîteva clasificări pentru științe privite ortogenetic și devolutiv, ca esențe apogetice, făcînd însă precizarea între a cunoaște și a ști, pentru că pentru el a fi savant nu implică și cunoașterea, cel care cunoaște fiind cel care descoperă, adică geniul. Științele sînt deci: Fizica (energetica, termodinamica, optica etc.), Chimia (organică, anorganică, coloidală), Biologia (funcțiile celulei, morfologia, histologia, fiziologia), Psihologia (egologia, gîndirea dialectică, instinctele, funcțiile cunoașterii), Ortologia (obiectivarea), Sociologia (axiologia), Noologia (ontologia, ortogeneza, ortologia). Istoria concretă e studiată în trei grupe de științe: cosmografice (descrieri analitice ale unor regiuni actuale din istorie, la modul general), genetice (explicarea genezei datelor concrete istorice) și monografice (descrierea indivizilor istorici). Științele cosmografice și monografice au un caracter descriptiv, iar cele genetice unul explicativ. Camil apreciază că numărul științelor concrete e infinit, căci o disciplină științifică poate fi orice formulare efectiv obiectivată.

Indicele de obiectivare e variabil. Postulatul obiectivării, al expresiei științifice sau artistice este să realizeze un așa indice de obiectivitate, încît

datele cunoașterii să poată fi reconstituite indiferent de condițiile obiective în care s-au produs. Și această idee este afirmată anterior, și în locurile cele mai surprinzătoare. „Mă îndoiesc că știința absolută a promis cuiva fericirea. Ținta ei este adevărul, și nimic decît adevărul, atît cît mintea omenească poate descoperi în adevăr, indiferent, dacă cel care-l va descoperi va plăti acest lucru cu fericirea lui, indiferent chiar dacă descoperirea adevărului va face lumea întreagă înseși, mai puțin fericită"[19]. Este deci de înțeles de ce Camil acordă un rol așa de mare comparației care e transmitere din aproape în aproape, și nu transmitere echivalentă, care nu e posibilă, căci ar fi act automorfic dezvăluit față de el însuși. Comparațiile sînt *interne* (între diferite elemente ale aceleiași structuri) sau *externe* (referitoare la serii de momente sau structuri, cu structuri ale unor opere vecine).

În expresia artistică indicele de obiectivare are o importanță decisivă. Varietatea sa ține de la reproducerea fidelă pînă la silueta și conturul cu sau fără culoare, ceea ce lipsește fiind sugerat, sub condiția materialului. Toate artele condiționate de vizual, auditiv și tactil folosesc ca formă de obiectivare reproducerea; autenticitatea lor ține însă de depășirea orizontului senzorial către substanțial.

O formă de expresivitate plastică a noosului e vorbirea logică; ea suferă însă condiția subiectivității, reprezentînd de fapt tot o reproducere. Vorbirea artistică evoluează spre metaforă, cea științifică spre formulă prin subsumare esențială. Vorbirea artistică tinde să reia adecvat modalitatea plastică și pe cea tehnică în structuri simfonice: romanul, arta dramatică. Specificitatea artei ca aspirație spre

obiectivare este dată de dorința de supraviețuire în altul. La nivelul grupului social această obiectivare dă cultura de toate gradele, orice cultură constituind însă un grup substanțial evoluat în subspecie. La nivelul social, experiența artistică se aplică și în plan religios (motiv principal destinul), pragmatic (arta pentru activizarea forței de muncă), social general (spectacolul de orice fel). Intenția de artă e deci motiv *principal*, *auxiliar* sau de *fundal* (punerea în scenă a întrunirilor politice). Alte implicații sînt cele cenestezice, sub condiția eului biologic. Ele se centrează în jurul conceptului de frumos.

Obiectivarea tehnicii e obiectivare prin act: ea poate avea o mare expresivitate, căci e apropiată de instinct, deși e o inscripție ce trebuie citită indirect. Acest tip de obiectivare prezintă o varietate infinită. Forme ale expresiei tehnice sînt științele și artele aplicate. În orice caz, artele nu pot fi pure decît prin delimitare raționalistă, altfel ele ilustrează complexitatea concretului.

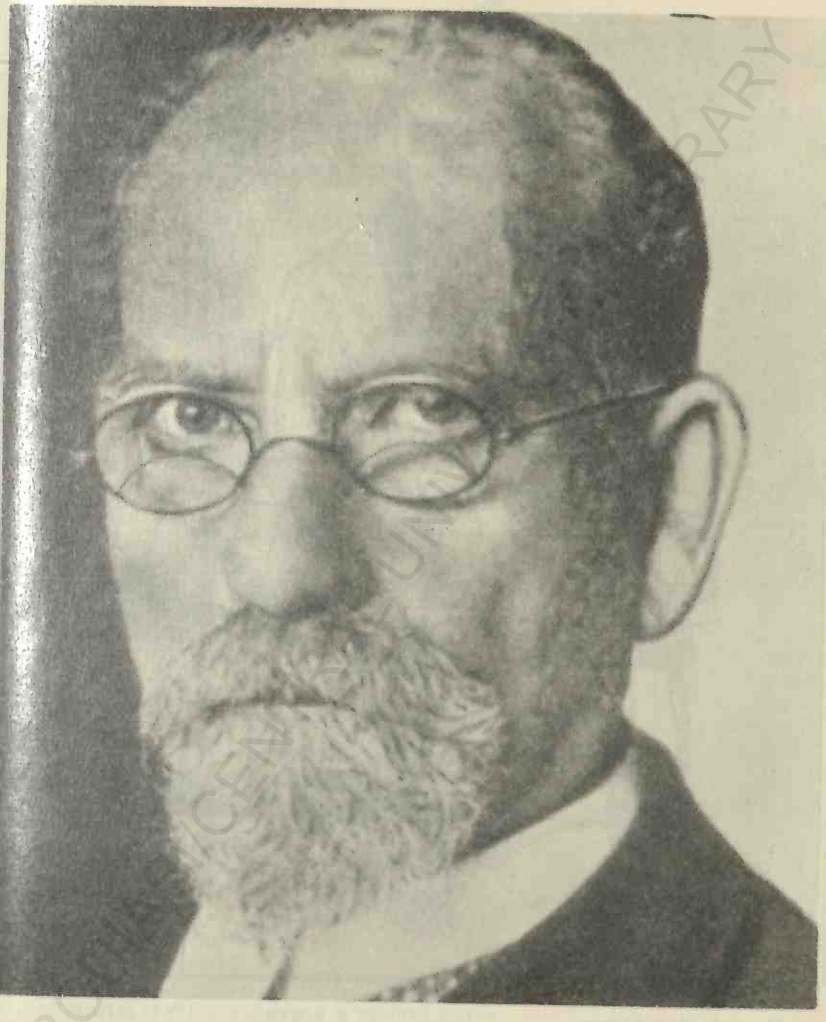
Sub condiția dialectică, ortologia culturii prezintă cîteva grupuri de specii evoluate în subspecie. Un grup de bază este cel tautologic: logica evoluată în subspecie dă logica; numerele dau aritmetica; liniile, planele și volumele dau geometria; judecata dă silogistica, esențele devin metafizică, iar problema rebus. Celălalt grup de bază este cel Kaleidologic (al frumosului): imaginea evoluată tautonom devine fantezie, culoarea evoluează în pictură pură, linia, forma, volumul dau ornamentalul, sunetul devine muzică pură, vorbirea în vers dă poezia pură, scrisul dă caligrafia și tiparul presa, actul fizic devine virtuozitate și acrobație, expresia corporală ajunge dans, actul moral devine caracterologie, jocul acto-

rilor evoluează în teatru pur, actul politic se transformă în utopie. Alte forme de expresie și obiectivare au un caracter intermediar: semnele de tipul steag, insignă, piatră funerară, răboj, limbajul simbolic sau criptografic al copiilor. Ca forme ale gîndirii dialectice, sînt polarizate deopotrivă de știință, artă și tehnică.

Simbolul e refuzat de Camil pentru că nu e prezență de gîndire concretă, ducînd în artă la pseudometafizică, alegorizare facilă, antropomorfizarea abstractului și la arta academizardă în genere.

Conceptele de perfecție și armonie vor fi și ele definite în mod diferit în funcție de caracterul substanțial sau dialectic al obiectului artistic. În substanțial ele aduc sentimentul împăcării dintre gîndire și realitate concretă în actul adecvării, în timp ce perfecția sau armonia dialectică reprezintă clișeul sau canonul. Artele kaleidologice sînt degradări ale concretului prin pseudoadecvare, pseudodificultate, căci dialectica se întemeiază pe legea tautonomiei: ele ilustrează perfecția exterioară, în opoziție cu adecvarea substanțială care e act istoric. Dificultatea în grupurile tautologic și kaleidologic e falsă, legitimînd artele pure, virtuozitatea, exercițiul și erudiția, o specializare care nu e concentrare substanțială ce presupune rezolvarea locală și reîntoarcerea la unitate. Erudiția e astfel opusă geniului care se consacră nu purificărilor, ci activității de cunoaștere. Opinia este însă precoce la Camil, care încă din 1922 refuza bunăoară arta pură, ca formă a calofiliei: „Nu stearpă «artă pentru artă», ci *Artă pentru adevăr*"[20].

Caracteristica evoluției în subspecie este dinamizarea obținută prin exercițiu mecanic, îndelung repetat, de unde și apariția primejdiei mașinismului



Edmund Husserl.

Desen de Marcel Iancu
pentru interviul luat scriitorului
de Felix Aderca, şi inclus în volumul
MĂRTURIA UNEI GENERAŢII (1929).

17776

BIBLIOTECA DE FILOSOFIE ROMÂNEASCĂ

CAMIL PETRESCU

MODALITATEA ESTETICĂ A TEATRULUI

★

FUNDAȚIA PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ
„REGELE CAROL II"

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MODALITATEA ESTETICĂ A TEATRULUI —
teza de doctorat.

Camil Petrescu
(extras din cadrul grupului fotografiat
la sărbătorirea a 20 de ani de la absolvirea liceului).

care preocupă permanent gîndirea modernă. Dificultățile ortologiei concrete provin însă din actul de prezență care cere efort de imaginație și energie afirmată în fața infinității concretului ce trebuie obiectivat.

Un text teoretic de bază care anticipă ideile privind natura operei literare și a actului de judecată asupra literaturii este eseul *Substanțialism* publicat împreună cu *Ciudate întîmplări de profeție critică* în 1928 într-un singur exemplar. Textul reprezintă practic un fel de bilanț al activității publicistice după încetarea apariției *Cetății literare*, un atac incisiv dar nu și decisiv la adresa revistelor *Gîndirea* și *Contimporanul*, totul avînd același caracter autobiografic cunoscut. Camil execută mai ales structurile culturale și orientările reacționare: „dreapta tradiționalistă" și „stînga modernistă", cultura oficială, academismul, anarhia spirituală, gustul neantului în spiritul burghez, lucrăturile de culise, „semănătorismul vulgarizant", simbolismul convențional, „realismul cotidian și mediocru, fotografic", „platitudinile expresioniste, mistice și moderniste și propune în schimb principiile sale *substanțialiste:* „ideea de substanțialitate, în sensul clasic al cuvîntului de: ceea ce e durabil și devenit, în realitate, chiar cînd se schimbă aspectele de unificare a timpului, de încorporare organică"[21]. A căuta „permanentul sub aparențe schimbătoare" este o teză veche; dar Camil o pune prin intermediul lui Bergson, nedepășindu-l de fapt pe husserlianul de mai tîrziu. Critica tuturor orientărilor se execută în măsura în care substanțialul e un fel de punct fix, un reper sigur pentru comparații. În sensul absolut al evoluției, tradiționalismul e un non sens: „Nu avem libertatea de a evada din evoluție". Privit formal și teo-

retic, tradiționalismul „nu e decît o serie infinită de modernisme clasate". Cu modernismul situația e simetric similară: „Proclamînd că numai ce e modern e acceptabil, el renunță la tot ce e substanțial, căci prin definiție substanțialul nu poate fi numai modern. Practic, modernismul nu face decît să constituie un moment din lanțul de forme menite să fie lepădate de substanțial... Moderniștii nu sînt decît tradiționaliști în devenire." Localizarea spațio-temporală a mișcărilor literare echivalează cu autoanularea valorică în planul universalității care e substanțială. Camil consideră literatura ca pe o problemă de cunoaștere care poate opera în zona inferioară a senzațiilor, sau ca „intuiție elaborată", prin care se ajunge în plin substanțialism, adică în „prezentul permanent". Acesta, precizează repede Camil, nu e vitalism inferior și nici existență condiționată, nu e civilizație, ci cultură. Comparînd mișcările literare cu un copac, tradiția este numai rădăcină, modernismul numai frunze; ambelor le lipsește principiul vieții, „principiul germinativ care e etern." El este în realitate, dincolo de abstracții, conștiința care a lepădat formele materiale ale trecutului, moarte prin structură și destinație și nu va asimila pe cele materiale ale viitorului, respingîndu-le neîncetat ca într-un permanent proces de anafilaxie sufletească." Dar cum se ajunge practic la substanțialism, gînditorul nu dezvăluie deocamdată și nici măcar ce s-ar întîmpla dacă toți autorii de literatură ar fi substanțialiști.

Se cuvin amintite în treacăt și alte afirmații teoretice ce decurg din substanțialism și sînt răspîndite prin tot felul de articole, eseuri, cronici sau recenzii. Un grupaj de articole cu titlul general *Despre unele*

probleme (1956) ilustrează consecvența unei gîndiri care se conservă substanțial modificîndu-se terminologic.[22] În speță, Camil se ocupă de disociația între obiectivitate și obiectivism. Pentru el, literatura trebuie să caute *autenticitatea*, care este de fapt atitudine plus spontaneitate. Oglindirea realității pe dimensiuni structurale" trebuie să fie spontană și totuși cuprinzătoare, trebuie să fie „recreare". Altfel e subiectivism; dar arta realistă nu poate fi subiectivă nici în zonele limită ale realismului[23], afirmă el amintind chiar de un realism al poeziei lirice și de unul al fanteziei. Conștiința apare și acum cu același sens, dar precizările sînt făcute prin alte comparații: oglinda fiind conștiința, dacă oglinda e deformată, realitatea e și ea deformată. Obiectivitatea, se precizează, nu exclude atitudinea, dar refuză gratuitatea și indiferentismul. Obiectivismul derivă din subiectivitate, reprezentînd egalitatea contrariilor ca semnificație și o lipsă a contactului originar cu concretul. Camil prin urmare nu se dezice cîtuși de puțin; între ideile sale consolidate încă de la începutul carierei literare și cele promovate de socialism există o deplină coincidență.

Conceptul de poezie e și el discutat în Ortologie prin aceeași serie de opoziții. Poezia e o modalitate istorică a eului biologic în cunoașterea noosică. Cine a simțit vreodată ce înseamnă prezența, afirmă Camil, acela a trăit clipe de poezie, căci poezia e substanța în unicitate. Acest tip esențial de poezie e încercat deopotrivă de artist, savant și tehnician, ba chiar și de membrii unui cuplu conjugal. Poezia e atunci un *fior unic*, o modalitate concretă, originară, comună tuturor celor care încearcă emoția cunoașterii, singura care nu e de origine biologică. Emoția prezenței dă sentimentul *autenticității*, care

e mărturia existențială a adecvării imprevizibile. Ideea de autenticitate este și ea un leit-motiv anterior, definit uneori în termenii fenomenologici: „Autentic mi se pare tot ce e omogen și solidar structural, în așa măsură încît permite printr-un act de inducție identificarea întregului structural (chiar cînd acesta e mai mult decît suma părților) pornind de la parte, firește cu posibilitatea de a deduce într-o operație inversă partea din întreg"[24]. Există însă și o poezie a tehnicii, adică poezia versificației reprezentînd evoluția în dialectic a subspeciei. Mallarmé și Valéry aduc bunăoară o tehnică superioară la îndemîna tuturor. Acest tip de poezie poate avea un echivalent dramaturgic în teatrul de culise, promovat de Pirandello. Prin extensia absolută operată, formele poeziei sînt infinite, ca și numărul artelor de infinit prin obiectivare. Camil nu omite să sublinieze că el însuși a descoperit înaintea altora cinematograful, fotografia și chiar sportul ca arte.

Evoluția în subspecie ridică problema specificului în artă și cultură, deci conceptele de tradiție, național, școală artistică, stilul unei culturi. Stilul este examinat prin opoziție la creația substanțială. Substanțialul este opus stilului, căci actul de creație autentică este un act de anulare, cum se întîmplă de exemplu la Shakespeare. Stilul este reziduu istoric, polarizare a necesității, pitoresc sau prețiozitate, muzicalitate, subiectivitate și e cu atît mai puternic cu cît sistemul e mai îndepărtat de substanțial, deci mai dialectic raportat la scara valorilor sociale, temporale. Dacă substanțialul e autenticitate, stilul e manierism. Personalitatea în artă se definește atunci ca depășire a subiectivității, prezența eului devenind imensă dar discretă în creație. În legătură cu geneza

creațiilor substanțiale, Camil observă că tocmai de aceea e quasi-anonimă, dar totuși individuală. Exemple nu sînt date numai prin marii creatori, ci și prin creația populară care e întotdeauna opera unui individ, colectivitatea avînd numai rolul de a prelua această creație. În ceea ce privește specificul unui curent artistic, acesta e dat tot de substanță, adică tocmai de ceea ce nu are culoare, și determinare specifică.

Un alt grup de probleme privesc arta la nivelul biologismului, în raport cu evoluția în subspecie a individualului sau socialului. Frumosul din natură ca și în artă sînt cazuri de implicații sincrete ale valorilor cenestezice. Armonia, perfecția, originalitatea, dificultatea sînt valori cenestezice și dialectice avînd ca sursă legea ritmului dialectic nevoie-satisfacție-saturație-dezgust, perioada de evoluție de la un pol la altul fiind determinată de obiect. Moda, plictiseala, monotonia sînt momente ale ritmului dialectic, dar noocratic ele sînt pseudovalori. Originalitatea și termenul simetric, care e tradiționalismul, sînt tot pseudovalori avînd explicații biologic-istorice, bunăoară exploatarea logică a situației „neînțelesului" în cultura occidentală.

În estetică funcționează, ca și în etică, postulatul valorificării prealabile: valorile estetice sînt valori cenestezice valorificate în prealabil. Plăcerea dă plăcerea estetică, plăcerea subiectivă devine modă. Plăcerea estetică în legătură cu care există conștiința valorii sporește, fiind considerată un surplus de conștiință. Orice operă la modă uitată ulterior e o valoare cenestezică valorificată artistic printr-o autoritate critică. De aici nașterea bătăliilor artistice care dau girul valorii.

Un mare loc ocupă analiza genialității, care acoperă evident toate zonele cunoașterii, dar exemplificarea se face mai ales prin artă. Camil precizează că a cunoaște nu este încă echivalent cu a fi artist: pentru artist cunoașterea trebuie să mai treacă și de dificultățile comparației, act esențial al obiectivării. Condițiile de recunoaștere a geniului sînt următoarele: sensibilitatea orizontului individual (pragul obiectivării pentru geniu), imaginația (gîndire concretă, facultatea de a avea intuiții substanțiale), exercițiul supranormal al funcțiilor eului biologic (memorie, gîndire etc.). Sensibilitatea geniului e disociată de subiectivismul comun care e de fapt sentimentalism travestit. O altă prejudecată combătută este maladivitatea geniului, suprafuncția fiind luată drept boală; dacă geniul moare prematur, dacă el este real bolnav, aceasta se datorește ostilității climatului în care trăiește. Paradoxal însă este faptul că valorile care întîlnesc un climat receptiv evoluează în subspecie, copiii-minune de exemplu. Din perspectiva mediului ar exista deci două varietăți de valori: unele care alcătuiesc un mediu mai favorabil substanței și altele care au mai mulți agenți purtători de substanță decît mediul profan, dar sînt mai puțin favorabile geniilor decît mediul profan. Idealul de valorificare a genialității ar fi dat nu de actul irodic, nici de cel mecenatic, ci de luciditatea neocratică pentru care geniul e forma apogetică a organismului om situat nu în opoziție cu omul comun, căci nu e nici deficiență, nici superioritate. Geniul e, altfel, un act de eroism care cere sacrificarea restului vieții. El irupe în colectivitate căreia îi strică echilibrul în societățile paleonice sau megaleonice, dar e tolerat ca inofensiv în cele antice

și moderne. În privința specializării, Camil afirmă că geniul se specializează prin integrare în concret, altfel specializarea devine automatism, care în artă primește numele de frumos. Geniul e opus creatorului de frumos, așa cum durabilul se opune efemerului, devolutul evolutului. Geniul nu e ostil valorilor istorice de tipul familie, popor, etc., dar le depășește nu pentru a le nega ci pentru a le sprijini. Din acest unghi se lămurește și problema moralității în artă: morala burgheză e un procedeu ipocrit, arta și știința ca valori noocrate depășesc morala care e valoare regulativă a activității unei comunități. Tot inversat e și raportul dintre geniu și spiritul practic: lucrînd în sensul duratei, geniul nu e practic pentru moment, dar e practic pentru că de pe urma lui cîștigă colectivitatea. Geniul e privit în sfîrșit în raport cu critica: omul comun care se apropie de geniul poetic cu curiozitatea lui obișnuită nu explică inexplicabilul, dar îl denaturează. Față de genii se recomandă apropierea rațională, apoi cînd lucrul nu mai e cu putință, cea afectivă. Dacă nu se poate explica, singurul lucru onest este să se revele numai lumile pe care geniul le-ar oferi privirii comune.

Din punctul de vedere al geniului va fi reluată și disociația imaginație-fantezie, întîlnită în *Modalitatea estetică a teatrului*, și în replicile multor personaje din teatru. Imaginația e, în funcție de asociație și disociație, sub condiția biologică: ea nu poate construi nimic care să depășească datele intuiției esențiale. Cînd operațiile cu imagini dau rezultate adecvate, realizîndu-se o prezență concretă este vorba de imaginație; cînd operațiile cu imagini se fac dialectic, tautonom, ele țin de fantezie. Geniile au imaginație creatoare; diletanții numai fantezie. Trăi-

rea înseamnă observație interioară sau exterioară, dar „vederea" este și ea condiționată: „Ca să vezi îți trebuie imaginație" afirmă Camil[25]. O opinie similară datează din 1947, cînd reia o formulă a unui Marcel Grommaire, pentru care în plastică, realismul reprezintă o „inventare a concretului"[26].

În sfîrșit, emoția este de trei tipuri: a cunoașterii, biologică și dramatică, adică emoția în legătură cu tot ce privește destinul omului ca om. Camil disociază, evident, emoția autentică, întovărășind orice prezență noosică, avînd valoarea de obiectivitate și eternitate concretă, de emoția cenestezică, pur biologică.

Ultima secțiune are drept obiecte *Teoria valorilor*, *Etica* și *Noocrația*. Camil afirmă și el că problema criteriului este problema fundamentală a activității cunoașterii. Actul de ierarhizare ține deopotrivă de ortologie și noocrație, care reprezintă acțiunea de coordonare a preferințelor istorice cu ierarhia structurilor istorice. Dacă esența corpului substanțial e individul om și formele în care devoluția l-a depășit, adică prelungirile simțurilor și activitatea ortologică, tot ceea ce depășește subiectivitatea și individualitatea organică pe linia substanțială și devolutivă constituie valoare ce va fi ierarhizată tocmai în funcție de dimensiunea depășirii. Clasele de valori sînt cuprinse între polul subiectiv și cel substanțial: pseudo-valori subiective, potențiale, istorice și autentice, substanțiale. Valorile subiective sînt valorile organice: inteligență, sănătate, forță fizică, nutritivul, bunurile materiale, valorile cenestezice. Pentru nivelul individului organic, subiectivismul valoric este imperiul bestialității: valoarea e motiv de preferință, regulată prin sistemul dorin-

țelor, al cenesteziei și al factorilor plăcere, durere, sexualitate, performanță, raritate. Valorile potențiale sînt reprezentate de individul de geniu. Valorile istorice sînt la rîndu-le subiective și au două mari categorii: valori organice (ce țin de structura speciei, se acoperă pe sine, au varietate interioară care poate facilita un joc de conjuncturi) și valorile culturale esențiale. Valorile organice sînt grupate: familia, clanul, tribul, poporul, națiunea, rasa, omenirea. Valorile culturale sînt divizate în subgrupele: *valori de relație* (constituind ortologia istorică, valorile stilistice posibile numai pe o autoritate de împrumut care e ideea de valoare însăși) și *valori esențiale regulative* (comunități și instituții de garanție). Valorile culturale de relație sînt arta, știința și tehnica în subspecie (aparate tehnice, construcții, imperiul, justiția, asistența); valorile regulative sînt valorile samaritene, artistice, științifice, tehnice-politice, biserica, opinia comunității (presa). Valorile autentice substanțiale, ce țin de ortologia substanțială, cuprind arta, știința și tehnica în plan devolutiv.

Esența valorii e dată deci de depășirea subiectivității, cu precizarea că sensul obiectivării e unic. Conștiința depășirii subiectivității afirmă *personalitatea*, remarcabilă prin degajarea în cunoaștere, judecată, comportamentul fiind în totalitatea lui opus crispării oarbe a eului biologic. În sfîrșit, e examinată problema absolutizării valorii istorice ca motiv pentru crearea de dileme. Absolutizarea de acest tip e de obicei justificată prin aptitudinea valorii respective de a produce cultură și civilizație, cînd de fapt nu se produce decît o sărăcire a realului. Un fenomen corelat este critica de valori bazată pe principii, dar

care refuză exemplificarea deoarece concretul ar nega-o.

O valoare separat cercetată este erosul. Pentru Camil, erosul e forma latentă a noosului istoric sau universala nostalgie a supraviețuirii, totalitatea instinctelor aflate la originea formelor istorice ale dorinței, sentimentului și voinței. Este o modalitate de orientare devolutivă, valoare cosmică și funcție regulativă a vieții. Dar erosul constituie o valoare numai prin integrarea în substanță, cînd devine un stimulent al cunoașterii. El poate apare și din nevoia de autoiluzionare asupra valorilor cenestezice la care recurge individul ca să-și justifice intensitatea și insistența demersurilor, sau pentru o mai bună autoapreciere. Eroticul devine atunci sentiment, care e domeniul exclusiv al sincerității. Fazele sentimentului sînt identice cu ale oricărei istorii: dorință, nevoie dureroasă, satisfacție, saturație, dezgust. Viața sentimentală e un amestec de interese fiziologice, vanitate și literatură, adică transfer de masă. Dramele istoriei au la bază absolutizarea sentimentului, pe care Camil îl situează la polul de jos, substanța și cultura constituind lupta noosului cu sentimentul care e principiul demoniac al istoriei. Dar cum erosul se manifestă prin cuplu, fiecare termen al cuplului poate parcurge separat traiectul amintit, decalajul dintre faze provocînd drame și tensiuni. În acest sens, Camil anulează cărțile cu happy-end erotic, considerate drept un adevărat stupefiant pentru că nu arată ciclul complet: ceea ce interesează în amor și dă valoarea substanțială e tocmai ultima parte a ciclului, comportarea după saturație, modul cum sînt ținute obligațiile asumate în prima parte. Abia după satisfacție începe ieșirea din bestialitate, abia acum apar sinceritatea, loialitatea, justițiarul

și sacrificiul. Forma superioară a eului devine dorința de a provoca bucurii, nu de a le primi, ca în prima parte a traiectului. Cînd unul din indivizii cuplului evită însă saturația celuilalt sau se satureză primul și caută să desfacă legătura, partenerul rămîne permanent în starea de presatisfacție. Un alt postulat etic afirmă că orice valoare istorică trebuie să sprijine valorile inferioare și egale, dacă acestea nu intră în conflict cu ea, și să fie solidară cu cele egale sau superioare. Toate sînt obligate să nu ceară suferințe și sacrificii inutile.

O teorie a conducerii sprijinită pe noua concepție despre valoare este noocrația, care ocupă un loc întins în *Filozofia substanței* și mai ales în Anexe. Noocrația e însă o obsesie mai veche a lui Camil, cunoscută din programul revistei *Săptămîna muncii intelectuale* și mai ales din studiul *Despre noocrația necesară*, ce debutează cu un motto din *Banchetul* lui Platon în care Socrate afirmă că numai politicianul și filozoful uniți în aceeași persoană pot conduce un stat. Ideea i se pare actuală în condițiile postbelice, cînd lumea se plictisise de absenteismul vechii intelectualități, și cînd tineretul se orientează către acțiune. Explicația e dată de natura societății private, Camil gîndind în termeni pur marxiști: „Această ordine burghezo-capitalistă, pretins democrată, pretins liberală este o falsă ordine, este anarhia mascată, fiindcă subordonează banului toate valorile și impune, prin mijloace politice (privilegii de stat, trust, garanții, protecții vamale etc.) primatul producției economice pentru ca să aibă astfel, în condițiile pe care le vrea, comandamentul vieții de stat și deci exploatarea crîncenă a celorlalte categorii sociale“[27]. În această situație, neutralitatea e o iluzie definită în modul lui Lenin: „Libertatea de a

se izola e o iluzie, ca și libertatea de a gîndi, ca și libertatea de a munci, ca și libertatea de a crea, într-un stat capitalist. Este libertatea de a muri de foame ori de a te închiria, cu lașitate, în orice condiții și doar cînd e nevoie de tine"[28].

Primatul spiritului, pe care Camil îl găsește la R. Aron în *La dictature de la liberté*, nu înseamnă încă nimic. Întrebarea, afirmă gînditorul nostru, e *cum* se poate asigura primatul spiritului? Soluția dată e categorică, dar nu mai puțin precară: „Introducerea în istorie a intelectului ca principiu regulativ și de autoritate, reorganizarea și redistribuirea socialului în ecuații condiționate intelectual...[29]. Și argumentînd: „Noi trebuie să așezăm la temelia societății viitoare postulatul: inteligența (în sens fenomenologic) nu greșește niciodată, toate greșelile sînt istorice... A proclama destinul de culturalizare a lumii, a impune condiționarea noocrată a oricărei activități, a pretinde coordonarea tuturor datelor politice și adaptarea tuturor acțiunilor acestei finalități; a controla să se evite toate abaterile interesate, toate sustragerile, a impune istoricului disciplina intelectuală — este a face doctrina Ultimei Revoluții"[30]. Inteligența presupune pentru Camil „caracterul", adică... „Voința eroică de a birui în actul cunoașterii, stringența sincerității în recunoașterea adevărului, curajul moral, măreț, mai important decît cel fizic...[31]. Din aceste principii decurg consecințe revoluționare, pe care istoria contemporană le confirmă. Destinul omenirii fiind istoric, muncitorii intelectuali nu vor abandona istoria pentru o existență transcendentă, avînd responsabilitatea ordinii imanente și transcendentale. Statele și culturile naționale sînt mijloace și nu scopuri, per-

sonalitatea intelectuală nu se poate sacrifica pentru hipertrofia de tip şovinist, democraţia parlamentară burgheză e aberantă fiind selecţie cantitativă, alianţa cu tehnocraţia e necesară dar inteligenţa trebuie să conducă pentru a evita folosirea descoperirilor tehnice în scopuri de distrugere sau de pauperizare a maselor. Intelectualitatea trebuie să aibă puterea căci... „Dacă intelectualitatea nu are şi autoritatea, cultura devine civilizaţie opresivă, abuzivă. Cu alte cuvinte unei noocraţii teoretice trebuie să-i corespundă o noocraţie concretă şi politică"[32]. Ideea că „muncitorii (proletarii, profesioniştii) intelectuali sînt cei care prin idealurile lor se găsesc pe axa de devenire a lumii, e azi de o surprinzătoare modernitate, aşa cum o arată de altfel unele lucrări ale unor marxişti contemporani ca Raymond Aron sau Herbert Marcuse. Programul noocratic atenuat în ceea ce era prea categoric reapare şi mai tîrziu în *Statutul muncii intelectuale* (1947), legat acum de apariţia organizaţiilor socialiste ale intelectualilor.[33] Noocraţia va lua însă o formă amplă numai în *Filozofia substanţei* unde perspectiva este în acelaşi timp vastă şi amănunţită, integrată în teoria concretului.

Scopul acestei iluzii noocratice ar fi să dea o filozofie a concretului. Ea afirmă ordinea noosică în istorie şi pune primatul valorii reale care-şi subordonează valorile auxiliare. Noocraţia ar crea cea mai bună colectivitate cu minimum de suferinţă. Avînd puterea, noocraţia ar refuza mecanismele dialectice care-l fac pe beneficiarul lor prizonierul mijloacelor care l-au înălţat; altfel spus, orice suveranitate sau alege valorile după propriul ei principiu, sau se angajează să comită un fals avînd drept consecinţă

selecția inversă, tipică societății moderne vicioase prin degradarea umană, minciună, panică morală, servilitate etc. Camil face apoi distincția între suveranul real și cel nominal în selecția inversă. In orînduirile bazate pe un fals există o nominalizare a puterii care e însă nu a nominalizatului, ci a celui care o are efectiv. O altă formă a dialecticului în guvernare o oferă metoda bunului simț, care în politică duce la oportunismul *micilor neregularități*.

Printre alte sarcini ale noocrației Camil amintește: promovarea valorilor, găsirea unui sistem dialectic de specializare, descoperirea de automatisme adecvate pentru funcțiile inferioare care să cruțe efortul uman, crearea unui sistem de apărare. Eșalonarea responsabilităților se va face în adîncime și direct. Noocrația va instaura cultul valorilor eroice prin elite integrate și nu disociate, ca în sistemul burghez. Ca și în artă, Camil consideră că responsabilitatea politică nu coincide cu cea etică, pe care o depășește în folosul acesteia. Vor exista, în sfîrșit, un cod al justiției publice și unul al muncii intelectuale.

Noocrația nu se confundă cu noosul, care e finalism latent și pasiv; ea indică substanța orientată lucid și activ. Introducerea noocrației e o tactică indefinit adecvată ce poate folosi fie metoda parlamentară, fie dictatorii acomodați cu noocrația. Dar el însuși recunoaște limita noocrației atunci cînd afirmă că ea nu e o metodă pentru cucerit guvernarea, ci o metodă de guvernare, deoarece ea nu are o clasă socială și nici agenți de punere în practică. Caracterul utopic al noocrației este pregnant mai ales atunci cînd extinderea ei vizează un orizont planetar, atrăgîndu-se în discuție problema etnicu-

lui, de altfel tratată și în articolele anterioare, bunăoară în *Încercare fenomenologică. Despre conștiința românească* (1933), prefață a proiectatului volum *Românii e deștepți*[34]. Camil distinge un *sentiment național*, care e aparență pitorească, de o *conștiință națională*, văzută ca o existență fenomenologică, un complex de semnificații în care accentul cade pe autenticitate și nu pe originalitate. *Suflet național. Analiză descriptivă a termenului* (1924) care anticipă metoda fenomenologică fără s-o cunoască terminologic[35], atacă autohtonismul conservator și cosmopolitismul sincronizant tocmai pe temeiul acestor distincții. Sufletul național ar fi „gradul de intensitate, întinderea și tonalitatea sufletească a majorității membrilor unei colectivități de oameni, care sînt, se simt legați între ei, datorită unui principiu de polarizare și de afinitate creatoare"[36]. Definiția e gestaltistă. Ceva mai concret, „sufletul românesc e o extrem de interesantă contopire de însușiri și cusururi dintre cele mai diverse, altoite pe o rasă. Toată minunea stă în desăvîrșirea acestei contopiri, în propria conștiință a unității ei... Tăria acestei conștiințe e dovedită de marea ei putere de asimilare a elementelor de alt neam: e o dovadă că reprezintă o formulă superioară"[37]. Descrierea unei spiritualități prin faptele folclorice e, după el, anevoioasă și chiar falsă; numai marile valori culturale pot oferi date în această privință: „Eminescu singur cu *Luceafărul*, *Scrisorile* și *Călin* a lui, e poate mai mult decît toată poezia populară românească la un loc"[38]. Raportul dintre sufletul național și cel creator e și el precizat: „Sufletul unui scriitor mare este sinteza sufletească a unui popor la un moment dat. Nu tradițiile sînt sufletul unui

popor, ci scriitorii, gînditorii și artiștii lui, oricum ar fi ei, cu condiția să fie mari"[39]. Mărimea face posibilă și distingerea imitației de influență: Eminescu e un suflet național influențat și nu imitînd spiritualitatea germană. Un mare scriitor nu poate rupe cu tradiția pentru că el însuși este tradiție.

O idee biologico-literară pe care o avansează printre primii la noi e aceea că personalitățile sînt încrucișări de rasă. Ideea interferențelor etnice fertile apare și în *Rapid-Constantinopol-Bioram*, în legătură cu personalitatea lui Mustafa Kemal[40]. Camil afirmă că valoarea poporului român e generată tocmai de faptul că se află la o intersecție de continente și e rezultatul unor încrucișări etnice. O caracteristică a românului ar fi lipsa intuiției în sensul că „... n-au nici un soi de înțelegere a concretului real"[41]. El găsește această particularitate în irealismul politicii parlamentare cunoscute de el, dar în domeniul literaturii în lipsa de angajament și opțiune literară. Fără îndoială că afirmația excesivă era determinată de experiențele politice și literare de moment; cea mai bună dovadă că lucrurile nu stăteau întocmai așa o constituie chiar faptul că în sensul lui, Camil fiind român nu era cîtuși de puțin lipsit de intuiție.

În *Filozofia substanței*, Camil se pronunță pentru un etnicism dialectic, care refuză rasismul de orice fel. Etnicismul lui creează națiuni bune conducătoare de cultură dar fără agenți substanțiali și prin simetrie, popoare care prin numărul indivizilor hibridizați să constituie un mediu ostil pentru agenții substanțiali care n-ar putea apare decît în aceste zone. Visează chiar și un fel de noogenie. Oricum, dincolo de utopiile sale, Camil este un teoretician

al statului, unic în felul său. Elanul care-l stimulează este unul de o mare noblețe și dragoste pentru om. Noocrația este un sistem politic, dar mai ales o utopie, adică o specie literară din care avem deocamdată prin el singurul exemplar.

Rezumînd el însuși, Camil afirmă că substanțialismul schimbă axa de polarizare a conștiinței umane, iar prin noocrație, a istoriei. Nu fericirea individului sau colectivității, nu mîntuirea, nu înțelepciunea constituie valoarea supremă, ci cunoașterea și constituirea prin obiectivare a substanței. Substanțialismul refuză conceptele arhimedice care aparțin zonei de indeterminare, și pleacă de la experiența apogetică, în care distinge esența, direcții istorice și ierarhii de esențe, adică semnificații. El este modest și recunoaște că tot ce se poate ști e în legătură cu ordinea istorică, care nu e intelectuală, ci dată, în sensul că omul e supus istoriei și nu invers. Substanțialismul nu acceptă faptele pozitivismului, care sînt fapte izolate, ci totalitatea experienței; e o metodă inductivă care începe firesc, prin expunerea faptelor cercetate exact din momentul în care ele devin evidențe, iar obiectivarea lor se face prin comparații care identifică partea cu totul. Operație de raportare și de depășire a subiectivului, după criterii adecvate sau libere, comparația este mai ales analogie dar nu omologie.

Și mai concis, substanțialismul apare ca un *Ultraempirism* care, prin definiție este nu sistematic, ci doctrinar. Acest caracter l-a determinat pe Camil să-și intituleze sistemul și prin formula *Doctrina substanței*. Sistemul, din păcate nepus la punct din cauza condițiilor sociale vitrege, îl situează pe Camil Petrescu, dar prin opoziție simetrică, alături de

celălalt mare filozof român al secolului douăzeci, care este Lucian Blaga.

În sfîrșit, omul și artistul nu pot fi explicați rezonabil fără cunoașterea substanțialismului, doctrină practicată numai de autor și care-l explică în întregime, căci substanțialismul se află realmente în confuzia ansamblului și în precizia fiecărei articulații a creației sale, așa cum noosul domină ca pol absolut totalitatea lumii cunoscute.

Pe de altă parte, nu poate fi omis faptul că dacă operele i-au adus prestigiul, bucuriile intime i le-a dat filozofia. Literatura îl interesează relativ puțin, chiar dacă se consideră începutul carierei sale literare: „Să fac din ea o carieră m-ar plictisi curînd. E pentru mine o rezultantă numai, un fel de esență de viață trăită". Distincția pe care o face între artist și filozof e în favoarea ultimului: „Artistul proiectează lumea posibilităților, dar filozofia este descoperirea de noi posibilități"[42]. Literatura va reprezenta așadar pentru el un mod de aplicare a posibilităților propriei filozofii.

III. TEORETICIANUL POEZIEI ȘI POETUL

DACĂ AR FI SĂ SE APLICE PERSPECTIVA SUBstanţialistă, explicarea operei lui Camil ar putea începe de oriunde, pentru că ea păstrează întrutotul imaginea unei sfere. Dar, după cum Camil însuşi mărturiseşte în Postfaţa ediţiei definitive a versurilor, poezia e ramura dintîi de realizare. Este bine însă ca lirica originală să fie anticipată de o privire a teoriei sale asupra poeziei.

Idei despre poezie apar mai ales în articolul *Poezia pură* (1929) din ciclul *Delimitări critice*, analiză superficială dar pasionată a fenomenului Mallarmé-Valéry, ce devine în acel moment o modă. Apariţia poeziei pure e legată de falimentul realismului după şi prin primul război mondial: „Cum războiul care se ducea era războiul împotriva inteligenţei în numele inteligenţei însăşi, succesul a fost fulgerător"[43]. Poezia pură avea în primul rînd un prestigiu etic, autorii ei refuzînd colaboraţionismul de orice fel în favoarea grupurilor mici şi închise. Marele ei defect e pentru Camil pretenţia de indescifrabil dat ca des-

cifrabil de impostori. „E de la sine înțeles că mai mult de jumătate din versurile lui Mallarmé nu au nici un sens. Autorul nici n-a vrut să le dea vreun sens. Cei care cred că le-au priceput le laudă cu fanatism, dar nimeni nu citează drept exemplu din Mallarmé decît puținele versuri care au sens"[44]. Pe Valéry îl consideră un fenomen parazitar. „Obscuritatea ilogică e o inferioritate în artă", afirmă Camil; deci Valéry e un poet „mediocru și pretențios". Calificativele din articolul *Clari și obscuri* stîrnesc indignarea multor contemporani, proaspăt admiratori ai modernismului. Dar Camil descalifică deopotrivă elucubrațiile avangardiste și „poezia populară", cealaltă extremă în raport cu poezia pură. Ipostaza poetului popular e schițată în tableta *Intre poetul popular și poetul nepopular* din ciclul *Viața literară;* eseul este o pledoarie pentru poezia sprijinită pe o conduită demnă. Camil nu impune neapărat niște criterii estetice, ci mai mult etice, dar e ușor de dedus că un criteriu de moralitate a poeziei se referă la refuzul compromisului conștiinței poetice cu structurile exterioare ocazionale.

Deși subestimează anumite forme ale folclorului, mai ales în confruntarea cu marile valori culturale, Camil are cuvinte de laudă și înțelegere pentru poezia populară. E evident din comentariile în jurul cîntecului popular din *Ultima noapte de dragoste,...* și din utilizarea folclorului în romanul *Un om între oameni.* „Poezia populară autentică are un gust amar și o trăire de vin, care exclud și naturalismul și idilismul"[45].

Pe de altă parte, interesul său se orientează către marile valori ale liricii românești. Vorbește despre Eminescu, dar nu despre arta lui; opțiunile sale

merg mai ales către contemporanii cu care împarte într-un fel destinul comun al neînțelegerii generale: Tudor Arghezi și George Bacovia. Camil este unul dintre cei mai entuziaști admiratori ai lui Arghezi, deopotrivă citat ca poet și prin atitudinile sociale, pe care-l apără în diverse ocazii. Este cu totul remarcabil că în Arghezi și Bacovia el crede a vedea pe cei mai mari poeți ai secolului său și în același timp pe deschizătorii unei noi ere literare. Tudor Vianu este situat alături de Arghezi cu care ar avea comune pasiunea pentru interiorizare, analiza subtilă a trăirii și procesului gîndirii artistice, tendința spre constituirea unui vocabular personal și o reală influență asupra contemporanilor[46]. G. Topîrceanu este din perspectiva sa un autor de acrobații de un gust îndoielnic[47].

În sfîrșit, este interesant de amintit că el crede într-un fel de deplasare a interesului pentru poezie în cele două direcții posibile: „prețuirea poeziei urmează legea unei pendulații care face ca succesul lirismului pur să alterneze cu supraevaluarea formei migăloase, cu profunzimi șaradiforme"[48].

Dar care e atunci crezul său practic, personal? Ideile asupra liricii risipite în timp sînt totalizate în postfața ediției de *Versuri* revăzute de el însuși în 1956 și publicate în 1957. Camil optează pentru poezia sensului, dar sensul trebuie să fie al realităților apogetice. „Nu mă interesează o realitate mediocră exprimată vag numai ca să i se îngreuieze cu cîntec înțelesul. Fără îndoială însă că anumite zone ale realului din afară și lăuntric prezintă greutăți de expresie și sînt greu de urmărit dar numai din pricina aerului rarefiat al acestor zone, din pricina structurii lor funcționale"[49]. Dificultatea trebuie

să fie deci a conținutului, căci originalitatea o dă conținutul, nu forma. „Poezia e în funcție de real care poate fi el însuși vag, nebulos, inefabil, imaterial, greu de pătruns, dar trebuie exprimat totdeauna în mod adecvat".[50] Exprimarea adecvată refuză bunăoară eliziunile, folosind tot ceea ce e necesar exprimării precise. Replicînd lui Lovinescu care-i reproșa frecvența conjuncțiilor și prepozițiilor, Camil scrie: „Aceste conjuncții, aceste prepoziții, locuțiuni, îmi sînt de folos ca niște copci în real". Pentru el, poezia pornește de la real ca de la un *prag;* practic, pragul e chiar începutul poemelor, considerat ca punct de reper al locului de plecare. *Versurile,* explică el încă din 1922, încep totdeauna cu o zonă ternă de notație pentru ca astfel să se evidențieze elevația esențială din restul poeziei[51]. Poezia e pentru Camil un mijloc de *cunoaștere plastică.*[52] „Esența poeziei este imaginea și aura ei. Idei văzute și traduse în imagini. Adică tîlcurile lumii în imagini adecvate, neapărat și numai adecvate".[53] În acest spirit substanțialist, imaginea „e un mesaj trimes către capătul lumii, un ecou transcendental al veșniciei. O imagine integrală, pe care norocul o dă rar, este o străfulgerare care înconjoară planeta cu o viteză mai mare decît a luminii". Dar Camil precizează opoziția între ideile concrete și cele platonice prin corelarea concretului fenomenal de idee în structura aceleiași poezii: „înainte de zborul, de înlănțuirea ascendentă a imaginilor, care singure pot traduce ceea ce nu se poate nota, vreau un plan realist, o alergare pe pămînt..."[54] Un punct de plecare pentru metodă i-l oferă pictura, prin care are revelații substanțialiste. „Realismul fantastic" al lui Pieter Bruegel-bătrînul, „luminozitatea în năucitoa-

rea precizie" la Vermeer van Delft și „plenitudinea solară" a lui Rubens îl fac să vadă idei și-l conduc către formula de „cunoaștere plastică".

Poezia va fi citită deci denotativ și nu conotativ, cum se obișnuiește; cunoașterea plastică nu înseamnă încifrare ci descifrare prin expresii ce trebuie înțelese ca vehicul, nu ca vehiculat. Cei doi poli ai cunoașterii vor fi normal și antinomic zonele limită ale conștiinței transcendentale și ale fenomenalului pur, lipsit total de conștiință: respectiv, poeziile de esențe și poeziile despre război.

Ciclul morții cuprinde versuri redactate în parte chiar în timpul războiului. *Marș greu* este scris în august 1917. Versurile sînt redescoperite de el însuși în 1919. Împreună cu *Ideea* vor fi publicate în 1923 în volumul de *Versuri;* în cursul anului 1920 vor apare parțial în *Sburătorul.* Ele constituie și un fel de continuare la romanul *Ultima noapte de dragoste,* pe care renunță să-l scrie: „viziunea războiului din tranșee din a doua parte a romanului va rămîne înfățișată atît cît este doar prin *Ciclul morții*"[55].

Poeziile ciclului trebuie citite atît cît sînt, în sensul cerut de autor. Orice subtext este inexistent și tocmai din aceasta provine marele lor efect. Poemele constituie în fapt momente din existența de pe front atît cît aceasta e fenomenologic, premisă absolut suficientă pentru a da o imagine cu totul nouă a războiului. *Marș greu* prezintă în stilul zero al înregistrării de proces-verbal, masa, eul, colectiv obscur, indiferent și somnolent. „Nu știm / Nici unde mergem, / Nici unde ne găsim. / Alăturea de fiecare dintre noi / La dreapta sau la stînga, / In

față sau în spate / Sînt alții, / De care ne lovim mergînd, / Cînd ranița alăturea ne-abate". Omul depersonalizat se deplasează într-un spațiu de labirint; realitatea incoerentă e o sumă de senzații și percepții, de mișcări mecanice rudimentare, tenacitate indiferentă, voință fără sens, nonexistență prin consumarea existenței la nivelul unor procese metabolice. Descrierea poate fi în acest caz pur obiectuală și neapărat fragmentară prin dislocări: nu apar indivizii ca unicități sau măcar ca totalități (căci totalitatea dă personalitatea) ci prin membrele sau organele care prin pluralizare schițează însăși personalitatea amorfă a masei. Oamenii sînt așadar: răniți care se lovesc, mase de mîini și picioare anonime, nări, pleoape, urechi, ochi, obraji, trupuri indefinite închegate într-un „noi" nediferențiat, redus la cele cîteva reacții esențiale: mișcarea, somnul. Timpul și spațiul sînt dislocate în mod adecvat; timpul se aneantizează prin neutralizarea distincției între zi și noapte provocată de o somnolență ce pare a fi limita cea mai de jos a vieții considerată ca energetic pur. Dislocarea spațială se produce prin echivalarea reperelor vizuale, care ca și reperele temporale nu mai au nici o valoare pragmatică: dacă simțurile sînt neutralizate, spațiul devine pur eleatic, de ciudată atmosferă magmatică, dînd în același timp impresia infinitului: „Cu cît mai mult înaintăm / Cu-atît mai lung e drumul. sau: „Înaintăm necontenit fără s-ajungem / Deși lăsăm în urma noastră / Păduri și sate / Culcate, înecate-n întuneric". *Repaos* indică o oarecare individualizare legată chiar de starea de repaos: coloana s-a oprit, individul are timp să revină la el însuși, adică la o viață de unul singur, care nu poate fi în condițiile date decît actualizare de

amintiri. Rememorarea se realizează printr-un termen comun care este luna; potrivit asociației proustiene, individul își reamintește de o noapte erotică cu aceeași lună care lumina odinioară un peisaj feeric și elegant. Iubita se gîndește la cei de pe front pentru ca pe front într-o noapte cu aceeași lună el să se gîndească la o noapte feerică de îndrăgostiți. O altă vedere e reprezentată de *Versuri pentru ziua de atac*, sumă de imperative fraterne ce se vor de o stranie indiferență. Omul este singur și totuși solidar prin egalitatea morții. Emoția sa de dincolo de uman e indicată printr-un dicteu în care vorbele sînt repetiții de delir transcendental: „Prietene soldat, fii gata / Cu toate că afară plouă, / Se vor petrece mîine lucruri care-ntrec / Și mintea și puterile noastre. / La un pas de sufletele noastre / Mîine / Se va petrece poate ceva nou. / Nu-ți mai trudi zadarnic mintea. / Prietene soldat, / Mai bine fii gata / Și-atît". Recurența este aceea a liniștii egalizatoare, a spațiului limită. Opoziția dintre aplicările verbului *petrece* este de un efect cu totul ieșit din comun. Repetițiile care cer calmul sînt atît de numeroase, încît ele apar ca pură contradicție, trădînd o febrilitate supraumană. Aneantizarea condiției individuale este cerută pentru a se obține imunitatea spirituală a conștiinței pure, eliminînd tot ceea ce este fizic și deci afectiv: „Omoară-ți sufletul cu grijă, calm, / Ai timp destul." Și în final: „Prietene soldat, / Ucide-ți sufletul cu grijă; / Restul n-are nici o însemnătate; / De va fi glonț sau colț de schijă, / Pînă la tine nimic nu va străbate". *Luna* cuprinde momentul săpării tranșeelor pentru avanposturi. Astrul luminează deopotrivă două acțiuni simetrice și contrare, de săpare a tranșeelor în am-

bele tabere, prin simetrizarea acțiunilor sub semnul eternității, absurditatea războiului e și mai frapant evidențiată. *Drumul morții* oferă imaginea expresionistă, geometrizată, a tranșeelor paralele care taie de la nord la sud Europa, împărțind temporar două lumi absurde, contrare numai prin simetria stereotipiilor etnice, educative, istorice și religioase. *Patrula* e descrierea tensiunii celor care au rămas și nu a celor care au plecat. Singurul care se mai întoarce nu poate ajunge la tranșeea sa de care-l despart doi metri, adică infinitul din punctul de vedere al morții. *Mina* fixează senzațiile de buimăceală ale rondului de noapte, dezechilibrul fizic și profundul vid interior pentru care singurul sprijin rămîne acel anonim soldat redus prin noapte și tăcere la o mînă, simbolul unei solidarități discrete și absolute. *Vecinicie* transmite impresia de atemporal, pe care o dă pînda; în această liniște o mină explodează și oameni mor. Dar pe frontul de est nu se-ntîmplă nimic nou. Macabrul însuși e atît de neutralizat în fața conștiinței, încît efectul provine tocmai din lipsa de efect pentru participanți. *Cadavrul* înfățișează concret dezechilibrul de situare strategică a beligeranților, dușmanii devenind expresia morții certe dar care întîrzie. Apoi poemul devine pur și simplu descrierea unui cadavru lîngă care soldații se opresc o clipă. *Trecutul* e momentul cînd soldatul gîndește aproape epistolar la femeia iubită lăsată dincolo de front și care nu mai poate fi recuperată decît prin amintirea unui hazard care i-a adus-o aproape de front pentru o dăruire fizică ce ține de paroxism. Prin *Înălțare* sînt marcate anotimpurile, și ele neutralizate din punctul de vedere al morții. *Viscolul* e un element de noutate prin acalmia pro-

dusă. Momentul prins e acela al împărțirii ciorbei la cazan, situație umană esențială. Timpul e cosmic: „Căci de mult, / Aici la marginea vieții, / Subt binevoitoarea lumină siderală, / Nu mai trăim în timp / Și calendarul / A reintrat în forma lui astrală". Frontul devine firesc: „O scurtă carantină pentru veșnicie". *Primăvara* aduce cu ea un alt anotimp și o ciudată nervozitate declanșată de soare și lumină în ambele tabere: poemul aglomerează senzații și mici scene în care predomină un umor uimit și înspăimîntat. *Senin* propune un ireal intimist marcat tocmai prin autenticul situării lui pe front: eul liric trăiește o liniște sufletească aproape de domestic, produsă de natură și de prezența unui foc.

O trăsătură generală a ciclului este unitatea lui interioară, configurativă, subliniată de poet însuși: „Toate la un loc de fapt formează o singură poemă. Fiecare în parte e lipsită cu desăvîrșire de cadru, care dă valoare elementelor. Fragmentar lipsește atmosfera și la aceasta am ținut mult..."[56]. Fiecare în parte, poemele sînt *vederi* existențiale pure ale omului în raport nemijlocit cu moartea, indiferent de coloratura etnică; ele reprezintă un pas antipodic față de lirica militară a secolului trecut semnată de Alecsandri sau Coșbuc. Concepute polemic față de ipostaza tradițională, versurile de război ale lui Camil constituie culmi ce pot fi comparate cu puține realizări din poezia universală a primului război mondial.

În celălalt pol al trăirii absolute, al realității conștiinței transcendentale, Camil se aventurează mai întîi prin poemul *Ideea*. Pentru Camil există un mod atestat al gîndirii, care poate fi formulabilă, dar prin

însuşi actul de formulare (care e implicit unul de criptografiere) ideile sînt ucise:

> Căci scrisul tot
> E doar gîndire veşted conservată
> Şi-nchisă subt formule şi subt chei.

Ideea nu este nouă. Hegel încă susţinuse că simpla numire ucide lucrul sau fiinţa, substituind concretului o imagine, un analogon, un semn. Pentru Bergson lucrurile sînt similare: prin cuvînt se interpune un ecran între conştiinţă şi obiectul ei. Noutatea provine din faptul că poetul depăşeşte condiţia pur obiectuală, externă, a raportului subiect-obiect prin situarea ideii într-un plan obiectual. Procedeul de disociere a ideii ca esenţă pură netransmisibilă de ideea de a semnifica ceva, e deja fenomenologic. Concretizarea se obţine printr-o senzorializare simetrică a conştiinţei. Ideea e vizualizată fulgurativ; receptarea ei e de fapt revelaţie, iar consecinţa nu e bucuria, ci o inexprimabilă stare de tensiune aproape maladivă:

> Fără durere, fără bucurie
> Eu caut în natură pretutindeni ideile.

De acum, efortul de descoperire nu mai e revelaţie, ci act de atenţie, de pîndă tenace, nu întotdeauna încununată de succes. Indiciul că ideile sînt căutate în natură nu înseamnă o înscriere în teoria corespondenţelor baudelairiene, ci o depăşire: nu interesează corespondenţa, ci numai ceea ce e dincolo de lucru, în plan eidetic. Rezultatul practic al reve-

laţiei ideilor e pe de o parte starea de maladie, de înstrăinare prin disociere de ceilalţi, şi în acelaşi timp extensia orizontului interior:

Eu sînt dintre acei
Cu ochi halucinaţi şi mistuiţi lăuntric,
Cu sufletul mărit
Căci am văzut idei.

O perfecţionare a spaţiului ontologiei eidetice o atestă ciclul *Transcedentalia,* publicat mai întîi în *Cetatea literară* din 1926, cu intervertirea secţiunilor poeziilor şi fără punctuaţie pentru a da o replică acuzaţiilor că ar scrie o lirică de notaţie. După el, ciclul este „transparenţa însăşi, în zonele antinomice ale vieţii şi ale concretului"[57]. Altfel, el se prezintă ca o transpunere sensibilă a fenomenologiei husserliene, ca o încercare de a construi lumea ideilor din perspectiva principiului absolut dat de teoria multiplicităţii, a privirii inverse ce nu mai este transascendent, ci transdescendent. Practic, situaţia se produce prin simultaneizarea obiectităţilor, a planurilor noetic şi noematic:

Răstoarnă: ceru-i verde, cîmpia e albastră.
Să poţi să fii dincoace de magica fereastră.
Să poţi vedea deodată moneda-n două feţe,
Să fii unde ţi-e gîndul, şi să te vezi apoi
In locu-n care acuma eşti prins ca-ntre ostreţe...
Trimite-n lume umbra, crescînd să te dezdoi.

Imaginile plastice ale *dezdoirii* (în sens de disociere) sînt exact acelea ale spaţiului taoist, al simul-

taneităţilor de contrarii pe care esenţa le cuprinde ca orice constantă dublă:

> Aruncă o frînghie fachirul în văzduh
> şi ea rămîne dreaptă, dorinţelor o scară.
> Aruncă înainte a gîndului săgeată
> şi împietreşte-i urma în lucru ce rămîne.

Titlul poemului însuşi — *Aspecte* — e fenomenologic, constituind un sinonim pentru *teză* sau *poziţie*. *Cercul* e tot o încercare de a cuprinde metaforic spaţiile fenomenologiei pure prin procedeul juxtapunerii de afirmaţii şi contra-afirmaţii orientate către acelaşi obiect, ca în această înscriere metaspaţială a conştiinţei pure:

> Nu e decît un mereu topit în oriunde;
> una nicăieri pe nicicînd îl ascunde
> Acolo inima gîndului roieşte-o plasă
> de începuturi, altele, şi timp altoit.

Dar în acelaşi timp apare imaginea vîrtejului produs de imposibilitatea ieşirii din conştiinţă şi de atingere a inimii gîndului, care e esenţa pură:

> E vîrtej ameţitor nimic abrupt
> Nu-i oprire, sus e dedesubt,
> nu mai căuta şi nu gîndi, e vis
> cercul lumii a rămas închis.

Iubire arată contradicţia căutării conştiinţei în sine:

> Un nebun încearcă pînă la exasperare,
> ocolind o casă pe el însuşi să se prindă.

Dar iubirea, care e act de exteriorizare prin altul, introduce timpul exterior în conștiința pură, declanșînd antinomia. Comparația adevărurilor afective cu evidențele fenomenologice e un echivalent al disocierii judecăților oarbe de evidențe, exact ca în comentariile la Husserl și chiar cu aceleași exemple:

> Poți să-ncepi cu orice filă din idilă,
> inima să ți-o arunci ca pe o bilă
> acrobatul. Brațu-ntors s-o prindă pe la spate,
> să descrie flori de linii înstelate
> jocul ei în jurul tău. Dar simți că rece
> 9 și cu 1 fac tot 10.

Oricum, reîntoarcerea la afect prin conștiință este iremediabilă și pocăită în finalul poemului. *Interioară* marchează clar eșecul sprijinirii pe conștiința pură, căci actul automorfic e imposibil, cum demonstrează de altfel și critica fenomenologiei din Filozofia substanței. *Cocorul* pune aceeași temă ca Eminescu în *Luceafărul*, ca Macedonski în *Noaptea de noiembrie*, ca *Pelerinul* lui Poe, ca personajele lui Jean Paul căutînd marginile universului, ca Heinrich von Ofterdingen al lui Novalis căutînd floarea albastră sau ca domnul K din *Castelul* lui Kafka. Dincolo de principiul fenomenologic se află deci idealul absolutului convenționalizat prin aceleași sisteme de imagini care trec dintr-un secol în altul. Un cocor nu poate ajunge o poartă mereu călătoare prin care ar voi să treacă pentru a-și obține liniștea: porțile sînt reducțiile fenomenologice. Ideile sînt văzute de conștiință și conștiința poate deveni evidență pentru sine; orice evidență depinde însă de o evidență, așa

cum orice fapt depinde de un fapt, şi ea reconduce la o evidenţă. Lanţul evidenţelor bănuit infinit e şi închis în măsura în care evidenţa absolută nu e prinsă ca sprijin. Drama e aceeaşi şi eternă tuturor: nu se poate ieşi din conştiinţă şi din mecanismul gîndirii decît prin tautologie şi nu se poate suprima afectul ca dimensiune voliţională inefabilă a fiinţei. Adevărul e rezumat în *Cocorul:*

Aripi reci şi nici un gînd
Peste goluri, tremurînd...
Zbor de pasăre uitată,
Deznădejde-ntîrziată,
Nici un reazăm pentru minte,
Mor privirile-nainte.

Alte cîteva cicluri se interpun între polii cunoaşterii absolute reprezentaţi de *Transcedentalia* şi *Ciclul morţii,* apropiindu-se mai mult sau mai puţin de unul din ei. *Din versurile lui Ladima* cuprinde cele patru poezii atribuite poetului şi inserate în subsolul romanului *Patul lui Procust.* A cincea, cu titlul *Sinucidere,* care iniţial se intitulase *Oglindă întoarsă, luni,* apare în ediţia din 1957 a versurilor şi autorul mărturiseşte că nu-şi mai aminteşte de ce nu a ajuns în roman. În realitate, poezia este tipărită în primul număr al *Revistei Fundaţiilor* din 1940, cu supratitlul *Transcedentalia* şi cu datarea 1 decembrie 1940. *Patul lui Procust* marchează dilemele conştiinţei dublei determinări individuale prin imanent şi transcendent. Imaginile sînt într-o măsură barbiene:

Fuiorul tors al cretei mi-e povară,
Şi de mă apără, mă şi măsoară.

Samarcanda oferă un sistem de simboluri adecvate concepției lui Ladima despre poezie, pe care o vrea onirism depsihanalizat. *În ceasul dintîi* e imaginea haosului originar, feerie cosmică pierdută prin organizarea unei lumi a suferinței umane:

De nu m-ar fi chemat pe cruce-aș fi rămas.

Prin descinderea de pe cruce, lumea originară dispare; poetul nu mai e un izolat, dar în noua lume e un nefericit. *Final* e o presimțire a damnării definitive și a morții, iar *Sinucidere* mai mult o bolboroseală ostenită decît un efort de cunoaștere, comunicînd panica celui care a optat într-o viață omenească și căruia moartea îi dă dimensiunile derizorii ale opțiunii. Imperativul final indică însă un program existențial nu departe de acel vechi *carpe diem:*

Ceea ce azi e cu putință alege,
Mîine zarul e dincolo de lege.

Ciclul lui Ladima e deci mai aproape de *Transcedentalia,* sub care titulatură e de altfel tipărit în *Revista Fundațiilor* în 1940; spre celălalt pol se orientează versurile din *Un luminiș pentru Kicsikém* (publicate în 1926 în *Universul literar*), cuprinzînd elementele unei iubiri grațioase provocate de o femeie spiriduș care poartă acest nume greu pronunțabil. Ciclul *Ciornă* e de asemeni dedicat iubirii și, indirect, naturii, trădînd o sursă clar proustiană, nu numai prin compoziție dar și prin titluri. *Fragment I,* poem ce poate fi semnat de Ștefan

Gheorghidiu, e o serie de interogații și un lamento erotic al cărui sens îl dă versurile: „De ce am ales oare / Cerbicia de a vrea totul sau nimic?". *Fragment II* se centrează în jurul inefabilului unei stări de spirit provocate de zîmbetul unei fete comparat cu precipitarea cristalină produsă într-o soluție de un cristal, și efectul poetic e produs de pozitivismul analogiei. *Vis de anemic* e un pastel al zorilor remarcabil prin senzațiile aproape fizice de rece și umezeală pe care le poate transmite. *O amiază de vară*, oricît ar vrea altfel Camil, este o poezie de notație, ca și tot ciclul. Banalitatea e salvată prin final, sau eventual e construită pentru eficacitatea finalizării:

> Ca un motan și-ascute acele un mărăcine...
> Și nu pricep
> De ce te arde soarele mai mult pe tine.

Ciornă I realizează un contrapunct între așteptarea și chemarea în imaginație a iubitei și inhibiția produsă de apariția reală, care echivalează cu moartea obiectului iubit. *Fragment III* glosează propoziții principiale care cer ca actele vieții să fie contrare normei comune. În *Ciornă II* eul liric pendulează între luciditate și căderea în simțuri. În totalitatea lui ciclul ar putea ilustra mediana între polii absoluți ai cunoașterii.

O operă poetică dislocată în timp, dar interpolabilă între aceleași aspirații este *Papuciada* (în 1956 fragmentar în *Viața românească*, integral în volum în 1966). Poemul e dedicat copiilor și are un caracter de relaxare. Personajul principal al povestirii

este Luță, vînător cu pușcă de lemn din Cișmigiu, chemat de locuitorii din Bușteni pentru a prinde un urs fioros. Însoțit de o liotă de animale adunate pe drum, el urcă Bucegii și reușește să imobilizeze ursul, pe care-l eliberează apoi, impresionat de faptul că nu mîncase un purcel căzut din întîmplare în aceeași capcană. Toată armata lui Papuc se îndreaptă finalmente spre București, copiii mergînd la școală, iar ursul la circ. Importantă nu este însă povestirea în sine, ci surprinderea mecanismului de naștere a unei povești prin participarea creatoare a naratorului și ascultătorilor. Tehnica relatării este aceea digresivă și farmecul ei provine tocmai din caracterul de sporovăială imprevizibilă, în care evenimentele și cuvintele nu se cunosc dar se pot lega în serii gratuite, totuși logice pentru psihologia infantilă. Limbajul e familiar, nesilit și necontrolat; de aici posibilitățile de întrerupere a narațiunii pentru precizări transformate uneori în adevărate prelegeri de teoria limbii și a comunicației prin imagini intuitive cerute de vîrstă. Lipsește moralizarea, dar apare procedeul mai subtil al disputei morale între copii, hotărînd și finalul epopeii eroi-comice. Textul curge fără alte piedici decît rimele; e un fel de proză rimată, dispusă în versuri aparente, din care străluce sc din cînd în cînd asociații neașteptate. *Papuciada* e poate opera cea mai „intuitivă" și cea mai „concretă", în sensul teoriei autorului despre autentic.

O observație lesne de făcut e că poezia lui Camil, aridă prin precizie, folosește numai comparația, supunîndu-se astfel programului fenomenologic și substanțial. Camil este unul dintre acele spirite pentru care actul poetic e un act de cunoaștere.

Într-o direcție, experiența absolută este lirozofică, sensibilizînd filozofia husserliană îndeosebi pentru a-i certifica precaritatea. Din acest punct de vedere, poetul poate fi așezat alături de Eminescu, Blaga și Ion Barbu. În celălalt sens al experienței absolute, al ontologiei, el este unul dintre cei care prin cuvîntul precis și prin obiectivarea trăirii prezintă multe trăsături comune cu un alt poet al autenticității absolute: George Bacovia.

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY

IV. TEATROLOGUL ŞI DRAMATURGUL

AFIRMÎNDU-SE CA AUTOR DRAMATIC, CRONICAR, teoretician, regizor şi îndrumător Camil Petrescu apare ca un om de teatru complet. El este fără îndoială primul teatrolog serios pe care-l cunoaşte literatura română şi nu mai puţin unul dintre cei care cred că trebuie să-şi aplice cu consecvenţă ideile într-o activitate concretă. Va avea deci preferinţe, îşi va sprijini pe ele punctele de vedere, va avea repulsii în privinţa unor opere clasice, dar şi moderne, originale sau străine. Activitatea sa de cronicar teatral este în acest sens elocventă. Preferinţele cele mai categoric afirmate sînt faţă de Shakespeare, Ibsen şi Shaw, titlurile cele mai des pomenite fiind *Hamlet*, *Hedda Gabler* şi *Sfînta Ioana*, piese în care se pot găsi de altfel toate motivele dramaturgiei proprii. *Hoţii* de Schiller e o piesă puerilă, ce n-ar trebui jucată decît în Germania, dar *Don Carlos* poate interesa. Din Ibsen nu-l atrag piesele filozofice sau pur sociale, ci acelea „în care şi-a construit şi cealaltă parte a medaliei, piesele în care individualismul şi pasiunea

adevărului predicat în piesele pline de protestare și revoluționarism sînt aplicate cu ironie: *Hedda Gabler*, *Rața sălbatică*"...[58] Vorbind despre *Hedda Gabler*, el dă cîteva indicații importante privind atitudinea autorului față de personaje, viziunea sa filozofică: „Atitudinea autorului se vede totdeauna suficient, din felul cum și-a ales subiectul, din micile detalii risipite conștient pretutindeni, din intensitatea momentelor dramatice și gradul de intelectualitate la care sînt raportate personagiile"[59]. Dar Camil laudă și pe Gogol pentru *Revizorul* și *Căsătoria*. Pirandello, aflat în plină glorie interbelică, e respins pentru că servește pseudocultura care uzează de patologia elementară, de filozofia comună și de caricarea teoriei relativității. Se recunoaște însă că aceste melodrame extrase din Maupassant sînt scrise cu o rară știință a sforăriilor teatrale și cu spirit curent. Pirandello e încadrat deci în evoluția teatrală în subspecie.

Din literatura română preferă pe Caragiale și pe Davila, care ar reprezenta cei doi poli ai manifestării dramatice, cei doi autori fiind Molière și Corneille ai literaturii noastre. Un alt dramaturg elogiat este Delavrancea cu trilogia sa istorică, și îndeosebi pentru caracterul nonscenic al dramei *Apus de soare*. În *Patima roșie* vede o capodoperă a dramaturgiei noastre. Tot el își arogă meritul de a fi salutat primul nașterea unor dramaturgi ca G. M. Zamfirescu și Mircea Ștefănescu, încă din 1924. Lui G. M. Zamfirescu îi apreciază *Cumineca tura* și ulterior *Domnișoara Nastasia*, dînd obiecțiilor făcute piesei în legătură cu lipsa unui final o replică ce depășește ocazionalul, în sensul că remarca se poate aplica propriei opere, în măsura în care Camil nu observă decît ceea ce îi este lui însuși propriu: „... sfîrșiturile n-au

nici o importanță în artă"[60]. Asupra lui Mircea Ștefănescu își va schimba opiniile, considerîndu-l în *Addenda la Falsul tratat* drept un „debutant cu respirație scurtă, evoluat într-un vesel și conștiincios producător de vaselină dramatică"[61].

Altfel, Camil nu se sfiește să critice autori reputați dar fără vocația teatrului sau cu deprinderea teatrului comercial. Rebreanu este cel căruia i se reproșează multe defecte. În legătură cu *Plicul* se fac în 1923 cîteva observații importante asupra genului comic: „O comedie de moravuri, care nu e, mai întîi, o comedie de caractere, e condamnată să nu fie decît o simplă satiră"[62]. *Fapta* lui Lucian Blaga îi repugnă pentru că reflectă o modă efemeră, în măsura în care e o aplicație psihanalitică; piesa în sine e convențională, săracă în fapte, dar nu e negată elocvența poetică. Victor Eftimiu e respins mai ales atunci cînd nu e numit.

Numeroasele idei risipite cu generozitate prin articole și cronici efemere capătă contur abia prin structurarea lor într-o operă teoretică fundamentală: *Modalitatea estetică a teatrului* (1937). Punctul de plecare al lucrării se află în scepticismul celui care crede în imposibilitatea de definire a artei prin cercetare specializată și care afirmă crezul substanțialist: „Atît cît putem să ne arătăm bănuiala despre cele ce se vor realiza, credem că o explicație a unui obiect artistic, nu atît de complex ca o reprezentație dramatică, dar nici măcar un fragment scenic, ori un tablou-creație adevărată, nu se va obține niciodată prin cercetări de specialitate, ci se vor deduce numai din structura organică a unei viziuni integrale despre lume, din acea solidaritate semnificativă, care dă elementelor înțeles din înțelesul totului. Vrem să

spunem că explicația fenomenului artistic nu poate fi decît o parte din lămurirea sistematică unitară a lumii"[63]. *Modalitatea estetică a teatrului. Principalele concepte despre reprezentația dramatică și critica lor* este teza pentru obținerea titlului de doctor în filozofie și litere, susținută la 9 aprilie 1937 în fața unei comisii avînd drept președinte pe C. Rădulescu-Motru, iar printre membri pe P. P. Negulescu, I. Rădulescu-Pogoneanu și D. Caracostea, care-i acordă mențiunea *summa cum laude*. Conținutul lucrării este mai restrîns decît arată titlul ambițios, după cum amploarea titulaturii nu are acoperire nici în unele capitole, cum sînt *Indicații de metodă* sau la fel de copioasele *Lămuriri introductive* sau *Recapitulare aporetică*. Lucrarea ar fi după autor însuși doar un capitol dintr-o „Quidditate a reprezentației dramatice" care ar cuprinde fenomenologia obiectului (descrierea structurală și clasificativă a spectacolelor de la meciul sportiv la filmul vorbitor, situarea teatrului în limitele spectacolului, funcțiunea conceptului de valoare artistică în teatru), psihologia obiectului (receptivitatea emotivă a spectatorului și modurile ei), natura afectelor consumate pe scenă, procesul creației însuși în motivele lui genetice, tehnica scenei (coordonată cu primele două) și sociologia spectacolului, care ar privi implicațiile sociale și culturale ale teatrului în raport cu caracterul lui de masă și de instituție dirijată de autorități. Cartea este însă doar o „tipologie a conceptelor istorice privind numai reprezentația dramatică și numai în esențialitatea ei"[64]. Metoda de cercetare folosită este evident cea substanțialistă și se bizuie anume pe ideea de „*spațialitate* a timpului în regiunea psihosocială"[65]. În lumina acestei păreri nu se mai caută

înțelegerea prezentului prin trecut, ci dimpotrivă trecutul se explică numai prin prezent și nu poate fi socotit istoric decît cel care poate descifra realitatea actuală fără să condiționeze aceasta de pretinsul beneficiu al «perspectivei istorice»[66]. Singura condiție ce se impune este ca toate semnificațiile să fie de origine concretă. Prin concret, Camil înțelege tot ce e imanent, adică și structurile teoretice[67]; mai precis, el crede într-o paradigmă a situațiilor teatrale care cuprinde în mod firesc o anume sintagmă, după cum orice sintagmă presupune un plan paradigmatic. Privind din acest unghi, se pot construi judecăți asupra artelor efemere în legătură cu care nu există posibilitatea verificării directe, ci numai solicitarea sincronicului din diacronic. Această paleontoteatrologie e apoi dezvoltată în capitole nesistematice, care sînt de fapt încercări cronologice asupra cîtorva posibilități esențiale ale reprezentării dramatice în funcție de ideea de text și de creația actoricească. În acest scop Camil folosește în sensul eclectismului obișnuit un număr de lucrări ale timpului, metoda obișnuită fiind aceea a obiecției abundente, docte sau paterne la lucrări pe care le-a folosit de altfel fără menajamente: Joseph Gregor (*Weltgeschichte des Theaters*, 1933), Octave Navarre (*Le Théatre grec*, 1925), Henri Bidou (*Le Théatre à Paris au XVIII-e siècle*, 1930), Ad. Jullien (*Histoire du costume au théatre*, 1880), Julius Bab (*Das Theater der Gegenwart*), Martin Geiger (*Zugänge zur Aestetik*, 1928), Kjerbüll-Petersen (*Die Schauspielkunst*, 1915), Adolph Winds (*Geschichte der Regie*, 1925), C. Hagemann (*Die Kunst der Bühne*, 1922), Gémier (*Le Théatre*, 1925), Rudolph Bernauer (*Die Forderungen der reinem Schauspiel kunst*, 1920). Adeseori e

citat Max Dessoir; Gordon Craig e amintit printr-un volum tradus în franceză, datele despre teatrul rus sînt luate din Julius Bab care se ocupă de Vahtangov și Meyerhold. Pe Tairov îl citește dintr-o traducere germană. Informația bogată depășește diletantismul cronic al teoretizărilor curente, dar în dorința afirmării unui punct de vedere care în genere nu există în ansamblu, ci numai în amănunt, Camil distruge pasionat și de bună-credință orice idee nesubstanțială. Se ascunde poate aici și o teamă de a nu fi considerat un compilator oarecare, dar există fără îndoială și o compilație prin refuz sistematic, care se deconspiră prin nedivulgarea construcției personale. Astfel, e atacată metoda istorico-genetică pentru că acționează cu „concepte provizorii" și pentru că evoluționismul nu explică întotdeauna o transformare, după cum nu cazurile simple explică pe cele complicate, istoria nefiind totdeauna un model de succesiune cauzală și nici strict ascendentă. Acceptă însă descrierea analitică, dacă e sistematică și fenomenologic consecventă, „adică preocupare despre modalitatea esențialităților"[68]. Camil începe prin a-și pune întrebarea *ce este teatrul* și are orgoliul să afirme că este primul care-și pune o asemenea întrebare[69]. Dar definiția dată este una de o generalitate vulnerabilă: „... teatrul e un spectacol organizat, adică este o exhibiție al cărei obiect este o întîmplare reprodusă în fața unei asistențe numeroase în genere convocate"[70]. Se face apoi distincția între sensul statistic, cantitativ al teatrului și cel calitativ, disociindu-se *arta teatrală* (arta fiind sinonimă cu valoarea) de *specificitatea formală* a teatrului, în genere esențială, dar puțin discutată, care va interesa mai tîrziu și structuralismul.

În esență, Camil evidențiază două extreme ale reprezentării teatrale care sînt primatul textului și primatul jocului teatral. „... Privite și pe linia evoluțională, ele se înfățișează într-un paralelism istoric care ia naștere, pentru *teatrul spontan* în cosmosul antichității grecești, apoi pantomima antichității romane, prelungită real și nebăgat în seamă pînă în comedia populară de la sfîrșitul evului mediu, apoi stegreiferii și comedia dell'arte italiană, și orice spectacol exclusiv distractiv modern (măscărici, circ și music-hall), iar pentru *text*, în felul în care se jucau tragediile grecești, cînd se pare că nu putea fi vorba de actori cu personalitate, în timpul Renașterii și în veacul al XVIII-lea chiar, cînd tragedia nu era reprezentată, ci doar recitată muzical. Între aceste linii opuse și paralele în evoluția istorică am situat excesul actoricesc, pur și simplu, în cazul virtuozității"[71]. Mai amănunțit, modurile istorice ale teatrului sînt: reprezentarea unui text, în care caz accentul cade pe frumusețea lui, actorul declamă impersonal; liberul exercițiu teatral al omului actor, atît cît îi îngăduie posibilitățile fizice și intelectuale și tendințele fundamentale; producția actorului, care aduce prin Garrick respectul pentru text combinat cu spontaneitatea creatoare corporală; accentul pus pe mediu, atmosferă, culoare adică momentul fenomenologic al teatrului reprezentat de formația de la Meiningen. Din secolul nostru, Camil reține un teatru al textului în teatrul pur, teoretizat de Gordon Craig și unul al spontaneității, în teatrul de avangardă susținut de Vahtangov sau Meyerhold și de atîția alții care distrug textele în favoarea unor fantezii scenice personale. Camil nu optează pentru nici una dintre aceste noi formule, figurînd un nou concept denu-

mit „Regia autentică", formulă care reprezintă și ultimele cuvinte ale cărții. Acest concept, care ar fi trebuit să fie punctul de vedere personal, nu mai este descris. Dar „regia sintetică", cum o mai numește el, poate fi oarecum extrasă din text: opțiunea autorului ar merge către un teatru de integrare a tuturor factorilor reprezentației printr-o echilibrare pe care nu o poate da decît regizorul, devenit principala figură în teatru și a cărui activitate poate reprezenta un spor de creație sau o traducere în fapte scenice și o coordonare. Articolele ulterioare *Arta și funcțiunea regizorului* (1947) și *Funcția primordială a regizorului în teatru (ca și în film)* din 1957 pun problema relațiilor text-regizor, afirmînd că tăieturile de text pot fi operate, dar numai de un regizor avizat.

Dacă autorul însuși recunoaște că definirea unui concept care să traducă adecvat esența teatrului nu e posibilă, dacă se face abstracție și de valorile compilate, rămîn totuși cîteva observații personale de o certă pertinență. Camil se ocupă bunăoară pe larg de problema conceptului de mimesis în teatru, demonstrîndu-i absurditatea prin imposibilitatea funciară absolută a omului de a imita. „Căci imitația în sine este un nonsens. Ce să imiți? Ce este dat în afară de costume? Nu poți imita decît ce găsești în tine însuți, iar în tine însuți nu găsești decît un absolut psihologic și o lume de formule poncife, clișee moștenite social pentru a realiza o lume exterioară. Cînd a vrut să imite natura, literatura dramatică n-a izbutit, dar a izbutit cînd a realizat un conținut psihologic și a izbutit de asemeni cînd n-a mai «imitat», dar a năzuit spre forme abstracte oarecum, încercînd să realizeze un soi de frumos ideal, o «literatură

nobilă» de preț în felul ei"[72]. Filonul intuiționist substanțial transpare de aici destul de pronunțat. Refuzînd imitația, Camil cere o intrare parțială în autentic: „Actorul care nu ar scrie cu adevărat scrisoarea, ar face un gest fals, neintegrat în concretul trăirii și acest gest fals ar introduce o dezordine în toată înlănțuirea concretă"[73]. El remarcă apoi paradoxul unor formule ca „imitații servile", „reproduceri plate" etc.: „*Asemănarea perfectă* nu stă în afară, în copia privită, obiectizată, ci în procesul receptiv. E o iluzie provocată de incapacitatea *dublă* a celui ce emite judecata „copiei" mai întîi de a cunoaște originalul și pe urmă incapacitatea de a examina copia însăși, cum e mai probabil și o greșeală de formulare[74]. O altă observație este că în imitație e apreciat talentul și nu obiectul imitat: „...nu importă fondul ci forma, aci forma fiind în realitate supraevaluarea dexterității"[75]. Camil definește astfel imitația prin caracterul ei de evoluție în subspecie: „Ceea ce se imită în teatru în genere, nu e natura, ci un succes anterior, ...și această imitație își are geneza mai curînd într-un soi de act de magie, căci se crede în virtuți irațională"[76]. Evoluția reprezentării dramatice se realizează în funcție de stadiul procesului de deformare a unei forme care cere cu necesitate descoperirea sau actualizarea altei forme, la rîndu-i degradată prin succes. Apariția unei noi forme este un act de voință, de imaginație, și aici Camil face distincția între fantezie ca joc al distribuțiilor simpliste pe care o găsește în teatrul avangardist și imaginația creatoare: „Fantezia nu creează nimic, ci numai solicită, și cel mult combină facil cu elemente știute. O mai bogată feerie decît jocul automat al caleidoscopului, forme mai surprinză-

toare decît pata de cerneală strînsă în hîrtia împăturită, fantezia nu descoperă...“ Improvizația care mizează pe fantezie nu e mai puțin o absurditate căci e o improvizație mecanizată prin reproducere repetată și antrenament anterior. În virtutea specificității nu este acceptată nici arta celuilalt pol teoretizată de Diderot în *Paradoxul despre actor:* „...arta de observație nu e decît un moment începător, aproape rudimentar, în artă în genere. Arta „de observație“ corespunde unei filozofii dogmatice, întemeiată pe un naturalism pe care, fie el de condiție idealistă, pozitivistă ori materialistă, gîndirea contemporană l-a depășit de mult“[78].

Ideile *Modalității estetice* se fac prezente încă de la începutul activității de cronicar dramatic. Paragrafe ale ciclului *Spre o sistematică a teatrului* din *Teze și antiteze* vor fi incluse în *Modalitate. Sensul „Regiei interioare“. Revoluția decorului* „este un bilanț al eșecului naturalismului și al victoriei noii regii prin care se înțelege deocamdată colaborarea dintre regizor și decorator în vederea creării atmosferei. *Text și regizor* enumeră îndatoririle elementare ale regizorului, în privința alegerii actorilor, decorurilor și a detaliilor, cărora le acordă o mare importanță. „Detaliul caracteristic este picătura care decide între artă și grosolana imitație.“[79] În privința actorilor, Camil se pronunță pentru recoltarea și cultivarea unor actori inteligenți, inteligența fiind singurul lucru care nu poate fi interpretat pe scenă. Un serial de articole este consacrat unei actrițe: *Despre jocul drei. Maria Ventura.* Actrița care făcuse carieră strălucitoare la Paris, pare să-i declanșeze stranii animozități rareori escamotate, dar Camil are grijă să facă din Maria Ventura un caz so-

cial tipic pentru o epocă și un exemplu nu demn de urmat. Actriței i se reproșează în sens substanțialist superficialitatea, profesionalizarea emoției, atingerea succesului pe căi lăturalnice artei, dar îi găsește temperament și chiar emoție în roluri de tragedie clasică.

Sportul și teatrul explică scăderea popularității teatrului față de secolul trecut și creșterea interesului pentru meciul sportiv. Teatrul devine din ce în ce mai mult un fenomen de artă; pierzîndu-și caracterul social, el își pierde atracția impunîndu-se caracterul de reproducere repetată, în timp ce partida sportivă e imprevizibilă ca desfășurare și deznodămînt. Justificarea e intuiționistă: „În sport... totul e devenire. Nimeni nu poate prevedea nimic. Întîmplarea e unică. Ea nu se desfășoară după indicațiile unui text"[80].

O opinie generalizată în legătură cu teatrul lui Camil este aceea că dramaturgul ar profesa un teatru de „idei". S-ar putea găsi o explicație în faptul că acest teatru are drept personaje intelectuali care sînt în mod obligatoriu legați de idei. În realitate, ei nu au idei, sau dacă au, acestea sînt idei fixe, iar teatrul în ansamblul său este acela al unei filozofii exprimată prin crezul substanțialist. O altă opinie afirmă că acest teatru este unul al absolutului. Dar Camil refuză ideile obișnuite despre absolut, lucru evident și din ciclul *Transcedentalia*. În cronica la *Fapta*, Camil îi reproșează lui Lucian Blaga tocmai fundamentarea piesei pe idei, în speță pe aplicația psihanalitică asupra conflictului și susține că „teatrul nu este și nu poate fi altceva decît o întîmplare cu oameni. Orice operă care s-a abătut de la acest principiu a fost menită pieirii... În-

tîmplările ideilor împărtășesc soarta ideilor. Se învechesc și se demodează... Și pe urmă cîtă lume se interesează de întîmplările cu idei? Un cerc restrîns de pasionați, deci un autor de piese «de idei» se mărginește de două ori: în ceea ce privește durata în timp și în ceea ce privește auditorul"[81]. În legătură cu prezența absolutului în teatru, opiniile sînt similare: „Realizarea absolutului luată ca temei în artă, se lovește de o condiție liminară, de irealitatea obiectivă a absolutului, în sens transcendent. Nici o catedrală, nici o dogmă nu «realizează» valoarea absolutului, sensul rămîne doar transcendental, deci în conștiință și atunci scapă de subt legislația absolutului transcendent. În ordine imanentă, această «năzuință spre absolut» nu e mai mult decît a spune termenul și se înscrie deci pe scara care urcă de la precara sugestie la plenitudinea creației, neputîndu-se considera ca valoare numai prin caracterul ei de aspirație".[82] Camil neagă prin urmare absolutul ca manifestare mistică sau ca aspirație către eternitatea infinită exterioară. El crede în schimb în existența unui singur absolut, acela reprezentat de realitatea psihologică, în sens bergsonist, de ceea ce e dat în conștiință cum crede Husserl, sau în voință, ca la Schopenhauer și Ludwig Klages. „Dar voința de realizare a absolutului psihologic ne duce pur și simplu la arta psihologică" afirmă Camil realizînd lanțul tautonomic.

Atunci care este definiția posibilă a teatrului în sensul său? O formulă este dată în spiritul concepției filozofice. E vorba de un teatru „al cunoașterii", formulă care dă chiar titlul unui articol cu ambiții programatice. „O literatură de cunoaștere presupune o anumită consecvență, o anumită răspundere a

scrisului. Un divorț de toate prejudecățile literare. Și pe urmă presupune și *ce să cunoști*"[83]. Definiția este încă vagă, dar în spiritul ideilor profesate consecvent și explicate mai înainte. În alte părți propune alte definiții prin referirea la diferitele laturi ale spectacolului dramatic. Cea mai importantă, care dă și forma conflictului, este legată de drama individului, prin definiție o dramă de conștiință. Dar indiferent de aceasta, o operă dramatică este determinată indisolubil de existența personajului și nu de vreo idee preconcepută. „Drama unui personaj de teatru este... chiar viața lui. Restul e neant"[84]. Pornind de la această definiție a teatrului s-ar putea eventual ajunge la o explicare a dramaturgiei sale. În fond, Camil e adeptul teatrului de situații în sens sartrian, iar situațiile pot chema orice forme de angajare sau dezangajare a individului, eventual și pe acelea absolute.

Dacă absolutul este refuzat ca exterioritate, Camil îl acceptă ca ipoteză a interiorității, în conștiință. „Nevoia de absolut este... întoarsă de la exteriorul teoretic, la conștiința în ea însăși, absolutul dorit cu necesitate fiind căutat în interior, și această necesitate interioară apărînd ca însăși generatoare de conflicte. Numai în acest sens drama fiind autentică"[85]. Fiind în conștiința pură, drama nu e de loc „theomorfă"; dar sprijinul cerut absolutului interior nu e lipsit de precaritate ca și sprijinul absolutului exterior și lipsa de certitudine interioară provoacă drama conștiinței, pe care teoreticianul o găsește ideal ilustrată în *Hamlet*. Indiferent însă de precaritatea absolutului interior, ceea ce interesează este că prin conștiința pură se realizează drama și conflictele dramatice. „În sensul văzut de

noi nu e dramatică decît confruntarea între sferele conștiinței pure, iar intensitatea dramatică este în funcție de amploarea acestei sfere și de orizontul ei de cunoaștere. Iată de ce o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalități puternice, a căror vedere îmbrățișează zone pline de contraziceri"[86]. Alteori, va vorbi despre teatrul său ca despre o ilustrare a disoluției unei personalități în conflict cu o altă personalitate.[87] În sens substanțialist, personajele nu mai sînt caractere, adică previzibilități de comportament în funcție de o premisă dată pentru totdeauna, ci cazuri de conștiință. Caracterele nu au revelații de conștiință, pentru că ele nici nu sînt de fapt situate dilematic. În același sens, teatrul va refuza conflictul moral, cazul aberant, patologic și va opera numai cu personalități plenare, singurele care pot trăi existența ca paradox. O consecință va fi lipsa de originalitate a conflictului, de senzațional exterior, compensată de intensitatea situațională. „Cîtă conștiință atîta pasiune, deci atîta dramă" va repeta el și în *Addenda*.

Problema cea mai delicată a unui teatru substanțialist devine atunci echilibrarea concretitudinii cu esența. Alunecarea către una din laturi duce fatal la inautentic: concretul fără esență spre naturalism, esența neîncadrată către expresionism. Esențele sînt cele din ontologia eidetică, iar concretul ține de aspectul istoric, pe care Camil îl compară pentru explicitare cu ceea ce este craniul pentru gîndire, pasajele incolore pentru Shakespeare și Molière, descrierile pentru Balzac sau Tolstoi, stilul sec pentru Stendhal, frazele încîlcite pentru Proust. Concretul nu este totuși concretul contingent și dacă

bunăoară în dramele sau romanele sale vor apare personaje istorice printre personaje fictive, primele nu vor fi mai concrete decît celelalte.

Concretul și esența trebuie să fie conjuncte. În felul acesta teatrul poate include toate conceptele și problemele omului din totdeauna: fatumul antic și cel biologic, tipicul, caracterul, patologicul, aberantul, evident, toate subsumate esenței. Practic, teatrul devine o problemă de acordare inefabilă a imaginației cu observația prin medierea conștiinței. De aceea Camil va refuza și laboriosul manifest prin cizelare, și lirismul sau umoristicul devenite exclusive, căci teatrul e cunoaștere, nu colecție de cuvinte de spirit: „Privirea autorului dramatic trebuie să fie mult mai amplă, ca să surprindă dinamica dialectică a vieții măcar, inteligența lui trebuie să fie în stare să rezolve ecuațiile mai complicate ale istoriei, nu să rămîie la sclipiri astmatice, sau la discursuri, fie și epatante, de vervă lirică, dar lipite cu pap între ele"[88].

Analiza pieselor sale pune în lumină unitatea principală remarcabilă, a unui teatru de probleme și nu de evenimente, de situații și nu de caractere, de esențe pure care-și preced existența impură, devenind firesc existențe care-și preced esența.

Jocul ielelor are ca punct de plecare reacțiile sufletești ale autorului care în mai 1916 asistă la o bătaie de flori la Șosea, în timp ce ziarele aruncate printre flori vorbesc despre Verdun. Într-o săptămînă dă prima versiune, ultima datînd din 1946. Într-o notă anexată distribuției, Camil Petrescu notează că „Lucrarea care urmează nu vrea să fie decît acest lucru contradictoriu, o „dramă a absolutului"[89]. Personajul principal, care interesează din acest punct

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

de vedere este Gelu Ruscanu, descendent în linie noosică din Platon și în acțiune din Saint-Just și Robespierre. Drama absolutului privește existența individuală ca o conștiință în confruntare cu existența colectivă considerată conștiință colectivă. Subiectul este conceput pentru a ilustra funcțiunea conceptelor de justiție și iubire privite în mod absolut. Gelu Ruscanu este directorul ziarului socialist *Dreptatea socială* și în numele principiilor sale dorește să publice o scrisoare care l-ar distruge definitiv pe Șerban Sinești, ministrul justiției. Dar scrisoarea în care se dezvăluie cum acesta a asasinat o bătrînă pentru a o moșteni este o scrisoare de dragoste pe care Maria Sinești i-o adresează lui. Ruscanu hotărăște să publice scrisoarea indiferent de vechea sa dragoste și momentan situația nu este dilematică pentru că opțiunea pentru justiția absolută este absolută. Dar sistemul de opțiuni cedează în urma aflării unui adevăr asupra propriului său tată, în care găsise un punct arhimedic pentru viziunea sa asupra vieții. Grigore Ruscanu comisese o fraudă și Sinești îl ajutase să scape păstrînd totuși o scrisoare compromițătoare pe care e dispus s-o distrugă în schimbul tăcerii lui Gelu. Punctul de răsturnare a valorilor a fost însă depășit de aflarea adevărului despre tată care nu mai poate fi ignorat chiar dacă poate fi ascuns, căci postulatul purității în unicat nu mai există. Mai mult, fiul află că tatăl nu suferise un accident, ci se sinucisese pentru o actriță oarecare, oferind astfel și o sugestie pentru rezolvarea nodului situațional. Înainte de sinucidere Gelu cedează totul; acceptînd relativizarea absolută a valorilor, el recunoaște imposibilitatea existenței în funcție de idei pure, într-o lume organic impură: „Lumea asta din care îți tragi hrana

este atît de abjectă, încît nu te acceptă și nu te tolerează decît cu prețul complicității"[90]. Punctul inițial al purității ideale pune în evidență un număr important de situații dilematice, temporar sau absolut paradoxale și s-ar putea afirma că drama este un fel de inventar al situațiilor solubile numai prin irațional. Gelu Ruscanu este un propagator al ideilor pure dar și fiul unui om impur. Maria nu este numai soția canaliei Sinești și amanta lui Gelu, ci și mama unor copii pe care-i iubește. Gelu Ruscanu vorbește de lege absolută unui prim-procuror burghez care vine să-i vorbească de omenie în cazul lui Ion Zaprea, un mare poet care sub un alt nume e funcționar delapidator într-o instituție de stat. Gelu, campionul dreptății absolute, debutează prin a corupe servitorimea casei Sinești pentru a se putea întîlni cu Maria și tot el este cel ajutat material de Sinești în timpul studenției. Tipograful Dumitrache nu mai poate munci, dar continuă să muncească deoarece are de întreținut o noră și doi nepoți tuberculoși. În schimbul tăcerii, Sinești propune eliberarea din închisoare a unuia dintre cei mai însemnați luptători ai muncitorimii, Petre Boruga; închis fiind, Petre Boruga nu vorbește despre cauza sa, ci numai despre familia și dragostea sa, deși atunci cînd a fost condamnat cu un plus de ani pentru că a lovit procurorul nu s-a gîndit de loc la această familie. *Gazeta socialistă* este scoasă de o tipografie capitalistă, așa cum bunăoară la Shaw în *Maior Barbara* o societate pacifistă e subvenționată de un fabricant de armament. Un agent de poliție însărcinat cu urmărirea lui Ruscanu primește chiar de la acesta un raport privitor la deplasările sale, pentru a fi scutit de oboseli, iar același agent e închis în redacție și

nu Gelu la Siguranță. Ministrul justiției e un criminal. Elena Boruga, iubită de soțul ei închis, e deja cu altul, dar merge la închisoare pentru a-i păstra lui Petre moralul și minte corespunzător. Nancianu, politician din opoziție, solicită documentul compromițător pentru Sinești nu numai pentru a cere demiterea ministrului justiției, ci pentru a răsturna întregul guvern, dar în favoarea opoziției. Paradoxal, un guvern la fel de corupt pretinde mai mult din punct de vedere justițiar decît un socialist care vrea numai destituirea unui ministru. O campanie de presă este pe punctul de a fi pornită împotriva unui intendent de cimitir care fură florile de pe morminte, de fapt nu pentru a se îmbogăți, ci pentru a-și putea crește cei cinci copii, și în care ca și în Ion Zaprea e văzut numai delicventul.

Esența dramei stă așadar în tensiunea creată între o conștiință singularizată și societatea sau indivizii din ambianță, ilustrîndu-se dualitatea omului perigetic care poate fi univoc ca Ruscanu, dar numai momentan, prin suprimarea unuia dintre termenii sistemului afectivitate-conștiință, trecut-prezent. Ruscanu însuși apare duplicitar raportînd o ipostază mai veche la cea prezentă, dar el nu este dual în plan sincronic. În momentul în care ia act de propria duplicitate, drama este rezolvată în sens absolut. După cum spune Penciulescu, Gelu vede idei și nu lucruri. El este cel care nu poate scrie decît ce gîndește[91]. Ca în filozofia substanței, oamenii sînt răi pentru că nu au imaginație, în sensul că nu sînt impresionați decît de ceea ce cade imediat sub privire și nu gîndesc mai departe, pînă la noos. Prin privirea noosică toate lucrurile capătă un etalon de verificare și judecare, dar care este în-

vers privirii comune umane. „Legile pe care le știți și dreptatea aceea sunt după chipul și asemănarea d-voastră... sunt omenești... noi urmărim legea pură și ideea de dreptate însăși... Legea asta este în noi... Dreptatea asta nu are privilegiați“ ...[92] Din perspectiva criteriului absolut, caracterul nedilematic al lumii e evident, ca prin orice privire monadică lipsită de latura infinitelor nedeterminări. „Dreptatea este deasupra noastră și e una pentru toată lumea și pentru toate timpurile.“ Este o dreptate inumană cum singur spune, de fapt supraumană, referindu-se la conceptul de om considerat corp substanțial și nu la acela de individ și societate dialectică. „Cum ar putea să fie dreptatea, dacă nu absolută?“[93]. „Dacă lupt pentru o cauză, aceasta este dreptatea însăși“[94]. „Legile juridice sunt făcute de oameni, deci nu sunt legi adevărate. Noi le disprețuim. Legile adevărate sunt în conștiință“[95]. Și: „Pereat mundus, fiat justitia“[96]. Gelu nu se află alături de muncitorime pentru că aceasta are dreptate, ci pentru că dreptatea favorizează muncitorimea. „Dreptatea individuală, afirmă el, nu poate trece înaintea Dreptății tuturor.“[97] Dar cum se poate aplica un concept legat de individual unei clase? Iată paradoxul pe care Gelu nu-l poate rezolva. Încercarea de confruntare a ideilor cu viața, dacă nu există o voință de putere, nu poate duce decît la marasm și Praida, tovarășul de redacție, i-o prezice: „Logica asta pură sfîrșește iremediabil în marasmul incertitudinilor“[98]. După Penciulescu, Gelu a văzut „jocul ielelor“. El este Saint-Just, executorul lui Danton; el este alegerea unică, în funcție de care lumea nu se poate organiza decît într-o singură ordine. De aici măreția și deopotrivă slăbiciunea celui care

poate afirma că: „Mască n-am purtat niciodată“[99]. Ca evidență, Gelu se referă la existența prezentă, nu la un trecut pe care-l ignoră; el își simte numai devenirea și nu discontinuitatea dialectică. În acest fals se află și depărtarea sa de marxism: căderea sufletească datorată aflării adevărului asupra tatălui său este superfluă: omul nu se naște nici în familia, nici în clasa și nici în țara sau timpul pe care le-ar vrea, dar e dator să devină el însuși. Opțiunea lui Gelu este pentru o colectivitate abstractă care-i provoacă o singularitate recunoscută de el însuși într-o replică ce altfel ar părea echivocă: „Abia de cînd am devenit eu însumi «tovarăș» simt că îmi pot spune privindu-mă în oglindă: «Domnule Gelu Ruscanu»“[100]. Revelația asupra tatălui transformă în fond opțiunile în dileme, dezvăluind efigia și reversul existenței dialectice: „Uite am descoperit și eu acum că în viață nu există nimic limpede, cum o să fim deci noi limpezi și categorici... Lucrurile se nasc și mor unele în miezul celorlalte“[101]. Sensul procustian al dramei e și el marcat: „Toată drama este că morala pe care o proclamăm nu e pe măsura noastră...“[102] Și de asemeni celebra concluzie; care e leit-motivul substanțialist al întregii opere: „Cîtă luciditate atîta existență și deci atîta dramă“[103]. Mecanismul acțiunii se află așadar în conștiință, de unde vine autoritatea; dar conștiința arhetipurilor nu suportă dialectica, de unde suprimarea absolută. Gelu nu este un învins: ar fi fost învins dacă ar fi continuat să trăiască, dar moartea sa este moartea cauzei sale.

În iubire, Ruscanu trăiește același absolut. Nu acceptă nici o singură și neînsemnată deviere sufletească a ființei iubite: „O iubire adevărată în-

seamnă să nu poți gîndi contrariu ei... O iubire care nu este eternă, nu este nimic."[104] „Doi inși care se iubesc cu adevărat nu mai sînt oameni."[105] Concluzia experiențelor sociale și erotice conjugate este clară: „Fără certitudine nu există adevăr și nu există frumusețe pe lume...[106] Și firesc: „Mai merită viața asta să fie trăită, dacă totul ți se dă atît de cîrpit și de îndoielnic?"[107]

Celelalte personaje au rolul de a figura tabloul tuturor opozițiilor față de personajul absolutului noosic. Opus lui Ruscanu este Sinești, și el un suflet tare, dar prin modelarea pe existența pragmatică, fără nici un principiu sau care și-a făcut din injustiția eficace singurul principiu și din putere idealul suprem: „Nu știi ce puternic este sentimentul superiorității cînd știi lucruri pe care cei interesați cred că nu le știi...[108] Dacă este sau nu un asasin e însă dificil de afirmat: Camil are grijă să ofere vederi numeroase și diferite asupra relațiilor sale conjugale.

Între Gelu și Sinești se află Maria. Rolul ei e ambiguu, ilustrînd eternul feminin insondabil. Avînd un soț pe care-l urăște, cu care are copii, dar de care nu se desparte preferînd un menaj de junglă, cedînd soțului numai sub puterea narcoticelor, Maria are un amant în Gelu, pe care-l iubește, dar cochetează cu un altul pierzîndu-l pe celălalt. Ea e femeia fatală în stilul Heddei Gabler, un caz patologic pentru propriul bărbat, avînd însă și ea însăși sentimentul vidului existenței cînd apar dilemele: „Nu e frumusețe pe lume... nu e nici un sprijin... Simți că ai rămas deasupra unui gol..."[109] Ea își recunoaște indeterminarea funciară: „Gîndesc uneori că sunt în mine două ființe: una josnică, mărginită

și lașe... Și totuși e în mine o ființă care suferă, care plînge... care sîngerează pentru toate josniciile celeilalte"[110]. În fond ea este investită cu idealul opus lui Gelu, marcînd dualitatea lumii: „Urîciunea nu e decît umbra frumuseții... Numai moartea este perfectă. Tot ce e viu crește din pămîntul negru al păcatului..."[111] Nu s-ar putea însă nega că pornirea lui Gelu contra lui Sinești nu are la bază un obscur complex de inhibiții erotice în funcție de iubirea amîndorura pentru aceeași femeie, căci este ridicol ca absolutul să fie legat neapărat fie și fenomenologic de un singur caz de injustiție, și acela îndoielnic. Absurditatea absolută și devenită deja ironică în sens ibsenian este ca Maria să fi fost realmente o mitomană, iar crima să fi fost o ficțiune personală, un efect al empatiei orientate către propriul soț.

Praida este activistul cu experiență, echilibrat, pentru care dreptatea este poziționistă și nu absolută. Există dreptate pentru că există un partid și nu un partid pentru că există dreptate. „Și noi prețuim ideile... Dar le cunoaștem înțelesul... Ideile sunt așa ca Steaua Polară... să meargă oamenii spre ele cînd au cîrmaci bun... Dar nimeni nu s-a gîndit vreodată să ancoreze în Steaua Polară."[112] El este și rezoneurul piesei, comentînd destinul lui Gelu Ruscanu: „A avut trufia să judece totul... S-a depărtat de cei asemenea lui care erau singurul lui sprijin... Era prea inteligent ca să accepte lumea asta așa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nici o minte omenească nu a fost suficientă pînă azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat..."[113]

Penciulescu reprezintă cinismul practic care realizează antinomia existenței burgheze ca atare: „E o încîlcitură de nu se poate descurca nimeni... toți sînt rînd pe rînd victime și călăi..."[114] Irena, mătușa lui Gelu, aduce un punct de vedere vag creștin: „Nu vă mai socotiți judecători... Nu mai cere socoteală nimănui, căci fiecare are motivele lui neștiute. Numai Dumnezeu poate judeca, fiindcă numai el cunoaște urzeala pricinilor și știe cum a fost cu deamănuntul, totdeauna... Noi oamenii dibuim... nu știm nimic..."[115]

Drama prezintă o serie de coincidențe, stereotipii și recurențe ale situațiilor care se preced și se anticipă. Se vorbește frecvent de cazul doamnei Lecaillaux care ucide cu focuri de revolver un director de ziar șantajist. Maria Boiu-Sinești, venită cu un revolver la directorul de ziar Gelu Ruscanu, nu-l ucide, dar lasă revolverul, prefigurînd o altă situație: sinuciderea lui Grigore Ruscanu cu un revolver trimis de amanta sa. Sfîrșitul tatălui sugerează fiului propria rezolvare a vieții.

Jocul ielelor, credea autorul, este o piesă ideologică aproape pură, în care armătura teatralului nu e prea solidă. O interpretare mediocră ar fi făcut ca ideile să nu fie evidențiate, iar lipsa dramaticului să ducă reprezentarea la eșec. *Suflete tari* (premieră în 1922, tipărită în 1925) avea să țină seama de aceste neajunsuri. Subiectul piesei e ușor de rezumat. Andrei Pietraru, tînăr cu origine țărănească, iubește pe Ioana, fiica lui Matei Boiu-Dorcani, boier de viță și conservator legitimist. Iubirea îl determină să renunțe din „onestitate morală" la o logodnică pe care credea sau spera s-o iubească; și tot iubirea îl transformă dintr-o speranță intelectuală într-un ratat. Pentru a se afla în preajma Ioanei stă de șase ani în casa ta-

tălui ei ca bibliotecar. Incitat de prietenul său Culai, venit într-o zi să-l readucă în meleagurile natale, Andrei alege o soluție disperată de rezolvare a tergiversării, propunîndu-și ca pînă la 12 noaptea s-o cucerească pe Ioana. Actul de voință este eficace. Pentru că însă Ioana nu poate iubi în taină, Andrei e constrîns să spună adevărul tatălui ei. Din dialogul tranșant care are loc, Matei iese zdrobit. Conflictul s-ar putea încheia aici, dar el n-ar fi încă semnificativ. În final o Elena fată-n casă care-l iubește în taină pe Andrei se hotărăște să plece, căci iubitul ei a parvenit în dragoste. Despărțirea lor prea caldă este surprinsă de Ioana, care crede că sufletul lui Andrei este iremediabil al unui servitor. Pentru a dovedi contrariul el încearcă să se sinucidă, reușește să se rănească, dar ajunge să ucidă doar pe acel Andrei Pietraru care o iubește pe Ioana Boiu. Aceasta va rămîne probabil neconsolată, căci Culai, Andrei și Elena pleacă la țară.

Subiectul, după cum recunoaște chiar Camil Petrescu, reia episoade din *Roșu și Negru* de Stendhal, romanul des amintit avînd de altfel un rol important și în desfășurarea conflictului. Noutatea în drama autorului român provine din situarea conflictului într-un plan categoric dilematic prin care personajul nu mai e atunci un caracter, ci „chinuit al revelațiilor de conștiință"[116]. Situațiile dilematice provin din două serii de alegeri ale autorului. În primul rînd, protagoniștii aparțin unor clase sociale antagonice și necomunicabile; în al doilea, ele sînt „suflete tari", pentru care opțiunile sînt irevocabile. Antagonismul este prezent și în viziune: unul este tare prin prejudecăți de castă, celălalt prin lipsa oricăror prejudecăți: „Eu trăiesc, fie și fără să-mi dau

seama literatura, dar dumneata literaturizezi viața!" afirmă Andrei[117]. Andrei dorește, după cum crede Sinești, o „dragoste în stare pură". Ioana Boiu care are 29—30 de ani, zece milioane, e descendentă a trei logofeți și patru spătari, admiră literatura veche bisericească și preferă balurilor jocurile virile ale flăcăilor de la munte, îl iubește pe Andrei fără să se comunice. Din punctul ei de vedere această dragoste e posibilă printr-un numitor comun: amintirea Suzanei Boiu care cu cîteva secole în urmă luase în căsătorie un haiduc condamnat la moarte. Portretul Suzanei este chiar portretul ei: „Uite, ochii mari, ficși, arzători, ocolesc parcă tot ce e urîciune pămîntească; fruntea înălțată și limpede disprețuiește bucuriile de preț mărunt ale celor din jurul ei..."[118]

Iubirea în sine pare a fi un act irațional. Cînd Culai îl întreabă de ce el, fiu de țărani, iubește pe fata unei boieroaice, Andrei nu știe ce să răspundă; după Culai, motivația însă există: „E ceva în tine, nemăsuratul tău orgoliu, care ar fi iubit-o și fără s-o fi văzut vreodată"[119]. Andrei găsește în Ioana un „exemplar unic", așa cum Gelu găsise unul în idei, ambele idealuri fiind similare prin faptul că distanța dintre conștiință și obiect e aproape absolută. Eroii, cu un sentiment rarisim al onoarei funcționînd însă discontinuu, oferă teoretic și practic premisele unei apropieri în aceeași măsură posibilă și imposibilă, ca tergiversare și taină, comunicarea fiind însă realizabilă numai printr-un act de voință. A acționa sau nu e dilema fundamentală, din care decurg toate celelalte, pe ambele brațe ale situației. Prin Culai, Andrei realizează existența firească, pe care i-ar readuce-o renunțarea la acțiune. Andrei are onoare, și pentru acest motiv provoacă la duel

pe prințul Bazil Șerban; dacă ar renunța la duel n-ar mai avea onoarea de care are nevoie pentru Ioana. Din cauza iubirii a renunțat la studii; renunțarea la studii îi aduce condiția de servitor; Ioana nu are nevoie de un iubit care să fie servitor. Să iubească sau să refuze iubirea, să plece sau nu, să aibă sau nu orgoliu, iată dilemele unei situații limită, soluțiile alese fiind tot atîtea acte disperate. „De fapt cea mai bună metodă ca să înveți să înoți, e să te arunci dintr-o dată în apa cea mai adîncă. Ani de zile am privit de pe țărmul înalt... Acum am sărit în valuri. ...și înot"[120]. Dramaturgul are de altfel convingerea că tactica laborioasă adoptată de Julien Sorel față de Mathilde de la Môle poate fi înlocuită eficace printr-o explozie pasională copleșitoare[121]. Actele disperate țin de libera inițiativă a unui individ care nu e mai puțin el însuși obiectul liberei inițiative a altuia. Momentul seducției o dată consumat, dilemele vechi dispar dar apar altele. Lui Andrei i se oferă posibilitatea plecării în străinătate pentru desăvîrșirea studiilor, ca braț al alternativei rămînerii lîngă Ioana. Dacă înainte el era disponibilitatea activă și Ioana cea pasivă, dacă el era firea „plină de toate contrastele cuprinzînd nebănuit toate posibilitățile"[122], după comunicare situația se răstoarnă. Ea îl vrea puternic și poruncitor, dar Andrei șovăie. Ioana amenință că va dezvălui singură adevărul tatălui creînd o nouă dilemă, căci din acel moment totul se va sfîrși între ei.

Ca orice structură dilematică, drama are simetrii și repetiții riguroase. Există un cuplu antitetic, pur, dincolo de starea socială, dar posibil numai printr-o determinare socială stringentă. El este de jos, ea este de sus; el a avut o logodnică pe care a

abandonat-o, ea avut un logodnic din lumea ei pe care l-a abandonat. El e iubit de o Elena din lumea lui, ea e iubită de prinţul Bazil Şerban. Culai doreşte să-l readucă în lumea lui, prinţul doreşte s-o ţină în a lor. Există de fiecare parte o lume a învinşilor, reprezentaţi de Matei şi Elena. Situaţia existenţială este simetrică situaţiei literare reprezentate de conflictul din romanul lui Stendhal. Actului de seducţie a Ioanei îi urmează actul de anihilare al tatălui ei, schema de dezvoltare fiind aceeaşi. Confruntările interindividuale sînt ele însele simetrice în fazele lor, potrivit schemei balansoarului: un personaj este inferior voliţional celuilalt, pentru ca finalmente stările de spirit să evolueze invers. Andrei e simetric lui Bazil pe care Ioana îl consideră un diletant, ca pe orice om de lume, Andrei se crede el însuşi „un prinţ adevărat al sacrificiului şi devotamentului"[123]. Personajele sînt apoi roluri, între alegerile afective şi alegerile sociale existînd tensiuni. Andrei îşi impune o mască pentru a putea iubi, dar pentru a putea comunica el îşi propune: „Să sfîşii această mască mincinoasă, care a făcut din mine un bolnav"[124]. Rolul e asumat în acest caz, dar el poate fi şi un act empatic care poate provoca neînţelegeri cu efecte dezastruoase. Prin proiecţia rolului servitorului în Andrei, Ioana nu poate vedea îndrăgostitul. Acelaşi lucru se întîmplă cu Matei în privinţa lui Andrei. Prin einfühlung, Culai nu vede în Andrei decît pe prietenul său ţăranul. Cînd Ioana şi Andrei comunică pasional, ei au deja alte roluri, şi în faza tăinuirii iubirii prezintă condiţia măştii, adică a rolului intolerabil: „De o săptămînă, viaţa mea nu e decît o prefăcătorie dezgustătoare"[125]. Ca în paradoxele lui

Shaw, Andrei caută femeia și nu boieroaica bogată și de stirpe în Ioana, dar ea este boieroaica bogată și de stirpe; el nu caută un loc în frunte, dar locul pe care-l aspiră se află nu din întîmplare, ci cu necesitate în frunte. În intimitatea sa cea mai profundă el alege așadar un rol, acela al arivistului și cînd se va disocia de Ioana prin sinucidere, ucide în el un rol: „Pe dumneata te-am ucis în mine... Ești moartă... mai moartă decît dacă n-ai fi existat niciodată..."[126] Interferența de roluri alese și impuse, de voință și de empatie, produce neînțelegerea din final și deznodămîntul propriu-zis.

Singurele suflete realmente „tari" din piesă sînt cele univoce: Ioana (pentru care Camil a avut model în Maria Glogojeanu), conservatorul tradiționalist Matei și țăranul Culai, ambii fiind rigidități antidilematice, care nu cred în posibilitățile de intersecție ale claselor fără consecințe fatale. Finalul piesei este ca la Shaw, oarecum absent, ilustrînd incapacitatea fenomenologică de a gîndi anecdotic, căci devenirea nu are finalitate decît în moarte.

Șirul dramelor de situații e continuat prin *Mioara*, fără îndoială cea mai slabă dintre piesele lui Camil, dar pe care autorul a explicat-o și a justificat-o cel mai mult. *Falsul tratat* și *Addenda la Falsul tratat*, articole, nenumărate trimiteri duc către această piesă, mai importantă prin literatura pe care a declanșat-o decît prin ea însăși. În *Addenda la Falsul tratat* afirmă chiar că *Mioara* ar fi reprezentat primul moment dintr-o nouă etapă de experiențe ideologice și dramatice, de căutare a „dramaticului în stare esențială"[127]. Premiera din 1926 nu e propriu-zis o cădere, dar campania de presă face ca ea să fie scoasă după șapte reprezentații. Frag-

Stendhal, in 1807.

Desen de Anestin
reprodus
în prima ediție
a dramei DANTON.

CAMIL PETRESCU

Suflete tari

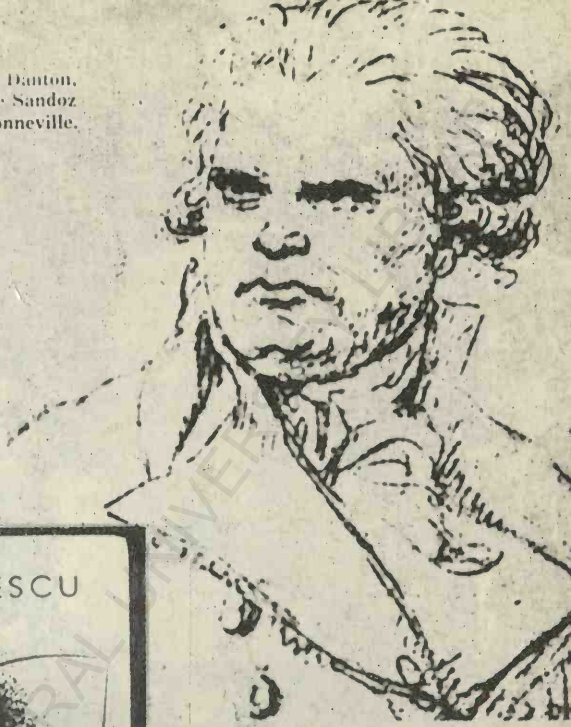
(NEBUNIA LUI ANDREI PIETRARU)

BUCUREȘTI
EDITURA LITERARĂ A CASEI ȘCOALELOR
1925

Coperta primei ediții
a dramei SUFLETE TARI
(1925).

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Danton,
gravura de Sandoz
după o schiță a lui Bonneville.



A. 16.555

CAMIL PETRESCU

EDITURA CULTURA NAȚIONALĂ

TEZE ȘI ANTITEZE.
culegere de articole
și eseuri.

Marcel Proust, in 1892 la Neuilly-sur-Seine.

mente din piesă apar în 1926 în *Universul literar* și în 1927 în *Sinteza*.

Mioara aduce eroii primelor piese în alte împrejurări și vîrste. Radu Vălimăreanu este la 20 de ani un pictor talentat și admirat. În salonul unde expune cîteva pînze expresioniste apare Garnowski spadasin reputat care o jignește pe Mioara în fața unei asistențe numeroase. Radu se simte obligat să ceară satisfacție și în urma duelului pierde un ochi. Din acest moment apare a doua dilemă: știindu-se desfigurat el vrea să o absolve pe Mioara de această dragoste, dar ea se simte îndatorată și vrea să-i devină soție. Conflictul este urmărit peste cîțiva ani, cînd Mioara și-a epuizat romantismul inițial, arătîndu-se ceea ce era: o bovarică stabilită la Rucăr unde Radu s-a retras pentru a lucra. Revenind în București, Mioara e tîrîtă de prieteni și rude într-o viață mondenă pentru a fi de fapt aruncată în brațele unui Drumea, individ care-și permite să fie suficient pentru că e bogat. În ultima versiune Mioara, care e gata să se despartă de Radu pentru că nu-l mai iubește, în timp ce el nu mai poate trăi fără ea, își schimbă decizia prin moartea servitoarei Lina, care adunase toată viața bani pentru ea. Anecdota este tipică autorului, dar rezolvarea scenică este mediocră. Piesa e mai ales în prima parte o colecție de tipuri umane circumstanțializate, dar nu categoric funcționale. Tulpină este poetul superficial citit de fetele inculte, Daisy e fata modernă și sportivă, Ema o demimondă planturoasă și cu aptitudini pentru proxenetism, Marin Sterea, soțul ei, e sculptorul talentat și abulic, doamna și domnișoara Ionescu, două vizitatoare stereotip ageamii. Subiectul ar putea fi rezumat chiar prin cuvintele lui Camil: „Mioara se simte foarte bine într-o bandă de vi-

veurs, şi Radu se simte foarte prost"[128]. În *Fals tratat,* autorul se disociază de personaje: „...toată piesa, de fapt, nu e decît aproape zbuciumul şi tristeţea eroului care şi-a zădărnicit viaţa din cauza unei găinuşe lirice".[129] Femeia pleacă în lumea în care crede că şi-ar găsi locul, conceptul de devenire funcţionînd şi aici: „Culoarea penelor se schimbă. Puful auriu al puiului devine pene pestriţe de găină. Misterul acestei transformări, nedumerirea fără remediu în faţa noii realităţi aceasta e drama"[130]. Explicaţia este aceeaşi pentru oricare dintre abundentele situaţii similare din teatru şi romane; ciudat e că autorul a dat-o cel mai clar în legătură cu cea mai slabă dintre piesele sale, pe care o consideră „intenţionat neteatrală"[131] probabil pentru că nu a reuşit s-o facă teatrală.

Mioara prezintă şi ea recurenţe — în interior şi în raport cu celelalte piese. Alegerea lui Radu Vălimăreanu pentru duelul care-i va schimba viaţa e alegerea lui Pietraru pentru miezul nopţii, o alegere care trebuie să pună în concordanţă vorba cu fapta, cum ar spune Gelu Ruscanu şi ea dă loc unei adevărate cazuistici. Nu e mai puţin adevărat că, totuşi, el ar putea să accepte un act de vasalitate morală, că logice sînt amîndouă soluţiile, cum şi o infinitate de alte nuanţe în soluţie. Dar atunci cazul ar fi devenit curent, mai mult un mod de comedie, care nu mai prezenta acelaşi interes, şi mai ales nu putea interesa pe autor, pornit să studieze conduitele omeneşti. Dintre cazurile posibile, el a ales deci cazul poate cel mai rar dar şi singurul demn de interes. Modalitatea concretă urmărită oferea în cazul de faţă încă o zonă de studiu, şi anume gradul decalajului dintre actul de vorbire sau mai bine zis actul-literatură şi actul-comportare. „... S-a ales însă şi

aici cazul cînd actul-vorbire e un dat organic şi este onorat printr-un act corelat în comportare. În modul acesta prologul pune premizele unei întîmplări anume, în urmărirea căreia se deplasează mereu aparatul de înregistrare concretă, pus în funcţiune. Este deci vorba de ceea ce s-ar putea numi o experienţă mintală concretă, fără pretenţii de adevăr fizic".[132] Şi în *Mioara* este realizată o simetrie între alegerea eroului şi un caz de vasalitate morală: poetul Tulpină bătut de un chelner ripostează printr-un protest la ziar, fiecare dintre competitori acţionînd pe terenul în care se simte mai puternic, în timp ce Radu nu converteşte actele, acţionînd, evident ineficace, pe terenul adversarului.

Caracterizarea lui Radu capătă în piesă proporţii eseistice mai ales prin subtextul indicaţiilor de mişcare[133]. Momentul hotărîrii duelului devine un pretext pentru un eseu în legătură cu psihologia personajului căruia i se explică alegerea existenţială şi alegerea literară a autorului care ar fi interesant de reprodus dacă nu ar fi prea lung.

În şirul variaţiilor concretului, *Mitică Popescu* ocupă un loc aparte. Dacă s-ar păstra distincţia executată de Shaw între piesele sale şi în cazul lui Camil, atunci *Mitică Popescu* ar fi una dintre *piesele plăcute*. Scrisă în anii 1925—1926, publicată fragmentar în *Viaţa literară*, nr. 72/1928 şi jucată cu succes în 1938, 1945 şi 1947, piesa provine pe de o parte din convingerea autorului descurajat că în teatrul vremii sale nu existau actori de dramă, şi în al doilea rînd dintr-un scop polemic. Comedia este o replică şi o aprofundare prin unilateralizare a unui model anterior: e vorba de Mitică, personajul tipic bucureştean, cunoscut într-o lumină satirică prin N. Filimon şi adus la strălucire

de Caragiale. Cum Camil crede că omul trebuie judecat după fapte, nu după vorbe, el creează un Mitică pentru care forma vulgară e deliberată, constituind un mijloc de autoapărare. „El are pudoarea marilor lui sentimente și de aceea se autocalomniază“[134]. Altfel, Mitică e „poezia însăși“. La geneza piesei contribuie însă practic dorința de a da o replică la *Apostolii* lui Liviu Rebreanu, comedie jucată în 1926 de Teatrul Național. În viziunea lui Rebreanu, Mitică Ionescu este prin prelungire caragialescă tipul regăţeanului dotat cu toate viciile, care se deplasează în teritoriile românești eliberate pentru a parveni rapid. Camil, care fusese el însuși la Timișoara, care era bucureștean dar și român, refuză o asemenea imagine și-l construiește pe Mitică Popescu prin trăsături diametral opuse.

Dar Mitică în ediția Camil este psihologizat: și el devine astfel un personaj similar altora ale autorului. Mitică (în realitate nici nu se numește Mitică) este un obscur funcționar al unei bănci aproape falite apărute după primul război. Banca ar putea fi salvată dacă i s-ar acorda concesiunea unei fabrici de textile din teritoriile românești eliberate. Secretarul ministerial care vine să analizeze posibilitatea băncii de a organiza producția este un camarad de război căruia Mitică i-a salvat viața. Cunoscînd dedesubturile excrocheriilor bancare, vechiul tovarăș de luptă îi aprobă concesiunea lui Mitică; la rîndu-i acesta o cedează băncii pentru că-și iubește patroana. Aceasta încearcă ulterior toate posibilitățile de seducție cărora el le scapă mereu, ajutat de o pudoare obraznică. Cerut în căsătorie ca un ultimatum, el refuză afirmînd că e însurat. Bolnav cîteva luni, e regăsit și lucrurile se termină cu bine, dar nu înainte ca dramaturgul să fi epuizat încurcăturile co-

mice produse de faptul că sora lui Mitică e luată de patroană drept soție. Comedia e de caractere, așa cum cerea Camil să fie orice comedie. Caracterele, care declanșează și comicul de situație, sînt luate din lumea birocrației mai mari și mai mici, a afacerismului și a unei mondenități oarecum dubioase. Acest joc de salon și birouri organizat în jurul unei patroane în genul văduvei vesele, are drept scop să pună în evidență disponibilitățile extraordinare ale tipului Mitică, omul ce poate fi chiulangiu, fanfaron, mincinos în viața cotidiană, dar erou în război, care-și ajută familia și hoinărește mereu, care e bun lucrător și totdeauna gata să-și repudieze activitatea, care e laș și dur, agresiv și timid. Prin Mitică, dramaturgul continuă de fapt seria sufletelor nobile din clasele umile care sînt confruntate cu sufletele meschine ale celor de sus. Pentru patroană Mitică a făcut „un gest de prinț"[135], formulă amintind de caracterizarea lui Andrei Pietraru. Intersecțiile paradoxale de serii sociale și psihologice care compun pe Mitică apar și din calificativele patroanei: Mitică e trăznitul, naivul, fermecătoarea pușlama sentimentală, fanfaronul loial, licheaua cinstită căruia „proștii practici îi fac mizerii". El e un copil mare și prost crescut, e în sfîrșit românul așa cum îl vede Camil atunci cînd îl privește pozitiv. Mitică este desigur Mitică de Camil Petrescu, și lucrul e vizibil în primul rînd, prin faptul că personajul are umor dar nu are spirit. E un Mitică văduvit de miticisme, ca și creatorul lui. În al doilea rînd, se păstrează antiteza cuplului erotic. Ca și pentru Andrei Pietraru, Patroana (care se numește semnificativ de oribil Georgette Demetriade) este un ideal îndepărtat: „Eu te iubeam așa... ca pe un lucru îndepărtat, fără speranță, dar el nu găsește cu-

vîntul"[136]. ... Pînă atunci erai departe de mine ca stelele, pe urmă dintr-o dată erai atît de aproape, la un pas, mi-a venit rău cînd am văzut pe Valtezeanu lîngă stelele mele..."[137] Mitică, ca orice alt erou al dramaturgului, are oroare de micile profanări ale idealului, mai ales prin cochetăriile erotice, mai josnice decît o cădere pe care nu o anticipă neapărat deşi uneori o accelerează. Mitică vorbeşte de altfel ca Gelu Ruscanu sau Andrei Pietraru concepînd dragostea ca unicat: „Dumneata eşti ceva... Nu ştiu cum să-ţi spun... un lucru fără pereche... ca mine sînt nenumăraţi... toată strada... de ce să mă iubeşti pe mine?"[138] În fond Mitică este un erou al absolutului inversat, o disponibilitate absolută, cel care nu vrea să opteze pentru a nu fi deziluzionat de eşecul opţiunii.

Realizarea psihologică este magistrală. Dialogurile de tatonare, de atac şi de retragere agresivă dintre patroană şi Mitică sînt poate cele mai bune lucruri ale comediei. Mitică Popescu se apropie prin caractere şi atmosferă de piesele lui Mihail Sebastian. Caracterul polemic al comediei în raport cu *Apostolii* duce firesc la folosirea prin răsturnare a unor situaţii din comedia lui Rebreanu. Mitică Ionescu are o amantă pe care o dă drept soră, Mitică Popescu are o soră care e luată drept soţie; Mitică Ionescu se laudă cu inexistenta sa participare la război, Mitică Popescu tace dar este un erou în război; Rebreanu atacă pe regăţeni pentru versatilitatea lor, Camil îi atacă pe ardeleni pentru îndărătnicia şi lipsa lor de reflexe. Din finalul acestei comedii de mare clasă nu lipseşte însă şi compromisul cu conformismul comediografic, autorul ţinînd neapărat să însoare şi un subdirector cu sora lui Mitică, după o întîlnire mult prea fulgerătoare. În sfîrşit, trebuie

reținute și aici preocupările de circumstanțializare. Se discută despre salarii, despre ridicarea leului la etalonul aur, ca în articolele financiare ale autorului; se face critica afacerismului tot ca acolo. Numele sînt elocvente: Buiac, Valtezeanu (inițial Virtejeanu), Bernigrădeanu.

Situațiile existențiale tipice autorului sînt transportate într-un exotism spațial și temporal în *Act venețian*. Piesa are în 1919 un act, scris în trei zile, și e plasată într-un trecut românesc. Cum însă Camil nu poate rezolva problema limbajului preferă un ținut străin și o epocă de „exces". Forma cunoscută, în trei acte, datează din 1945—1946. Acțiunea se consumă în Veneția secolului XVIII, cînd puterea armată și economică au dispărut, republica devenind un loc al plăcerilor și corupției. Pietro Gralla, personaj cu o descendență obscură, corsar ridicat la rangul de proveditor, este chemat să organizeze o bătălie navală împotriva turcilor și piraților. Soția sa e Alta, fiica unui judecător din Zara sedusă și părăsită de Marcello Mariani, după obișnuitul tipic al libertinismului, devenită prostituată, apoi actriță ușuratică și dorită. Alta nu poate uita vechea dragoste și chiar în noaptea cînd corăbiile ar trebui să plece în luptă, ea îl cheamă pe Cellino în turnul singuratic în care stă de obicei cu soțul. Deziluzionat de starea deplorabilă a flotei și de corupția generală din administrație, Gralla jignește pe unul dintre înalții funcționari și este destituit. Reîntors la turn, bănuie adevărul, Alta încearcă să-l ucidă pentru a-și salva amantul. Tentativa de asasinat produce mutațiile cele mai surprinzătoare. Gralla are revelația propriei imagini false prin modificarea imaginii despre soția sa, așa cum ceva mai înainte

pierduse orice speranță în legătură cu statul venețian. Alta pare a-l iubi abia acum, sau cel puțin vrea să devină o îngrijitoare devotată a rănitului, Cellino descoperă ce înseamnă onoarea, și se angajează într-o evoluție de justificare a viziunii lui Gralla, în timp ce acesta parcurge drumul simetric, justificîndu-l pe Cellino. Alta va fi abandonată de Gralla, care pleacă într-un loc necunoscut, poate pentru reculegere, poate pentru a-și reface vechea viață.

Drama ar avea pînă la un moment dat analogii cu un subiect boccaccian sau cel puțin cu unul din memoriile lui Casanova; dar personajele sînt puternic conturate de matricele substanțialiste. Gralla este și el omul absolutului. Trecutul lui, amintit destul de expozitiv în primele scene este prin virilitate și disciplină de o puritate inumană. „Viața de marinar nu-i viață de om" afirmă de altfel și Nicola, aghiotantul său.[139] Psihologia sa este aceeași cu a unor Andrei Pietraru sau Gheorghidiu: înainte de luptă șovăie, examinînd toate fețetele situației, dar cînd opțiunea este făcută, devine hotărît ca moartea însăși[140]. Și Gralla caută omul și nu convenienta sau cuvîntul: „Sîntem alcătuiți din propriile noastre fapte, cîte sunt și cum sunt"[141]. Replica dată lui Cellino, care începe prin a-și prezenta genealogia este edificatoare: „Nu mă interesează familia dumitale. Mă interesează să-mi spui cine ești d-ta"[142]. În dragoste vorbește ca Ruscanu: „Dragostea e preferința exclusivă, sau nu mai e nimic"[143]. Punctul lui de vedere asupra femeilor e de aceea static: „Cine aleargă și nu se oprește la una singură, pierde din femeie ceea ce e mai bun..."[144]. Femeia aleasă, devine monadă leibniziană ... „Acel punct care reflectă în toată existența universului..."[145]. Unei femei care-l adoră din umbră, tri-

miţîndu-i tenace scrisori, el nu-i răspunde niciodată căci e conştient de gravitatea alegerii absolute în dragoste: „Nu intri fără să dai socoteală într-un asemenea joc“[146]. Opţiunea este ireversibilă, ca la toţi eroii înşelaţi în dragoste: „Ceea ce a destrămat din greşeală o femeie, nu mai poate reface tot ea“[147]. Existenţa erotică devine dilematică prin consumarea satisfacţiei şi deplasarea în curba obligaţiilor asumate de fiecare membru al cuplului: „A fost o întîmplare în viaţa mea care avea menirea să decidă între cel mai mare bine şi cel mai mare rău... şi a decis cel mai mare rău...“[148]. Poate că răul a provenit şi din faptul că în iubire ca şi în viaţa publică, Gralla a fost ales înainte de a alege, de unde posibilitatea altora de a-l respinge înainte ca el să fi respins. Cel ales îşi găseşte în Alta o imagine a lui însuşi, în funcţie de care realizează la rîndu-i o imagine absolutizată a Altei. Cînd statul îl respinge, Alta rămîne unicul lui mod de a trăi; cînd şi Alta îl respinge, nu mai rămîne decît posibilitatea autospecţiunii şi alegerii unei alte experienţe. „Eu trebuie să cred în ceva, Alta“[149] afirmă Gralla, cel pentru care existenţa are nevoie de un punct arhimedic. După revelaţia trădării Altei, Gralla vorbeşte exact ca Andrei Pietraru, mărturisind extincţia unei imagini proiectate: „Dacă e vorba despre femeia care mi-a fost nevastă, pe care am iubit-o e de prisos... Aceea e moartă de mult. E mai moartă decît dacă nu s-ar fi născut vreodată...“[150]. Şi în cazul lui funcţionează orgoliul celui care refuză imaginea unui ridicul soţ încornorat, dar marea sa dramă nu este că a fost înşelat, ci că s-a înşelat, prin faptul inexplicabil că a fost ales de structuri sociale şi afective necompatibile. „Cum am putut să te văd altfel decît eşti?“[151]. Şi: „Cum a fost cu pu-

tinţă... totul?"[152] sînt cele două întrebări insolubile. Vidul produs prin modificare, prin absenţa unei ajustări la situaţie poate fi umplut temporar cu analiza jocului murdar şi prostesc al iubirii în care a fost chemat, aşa cum face şi Gheorghidiu: „Acum desfac totul, mă trudesc cu întreaga maşinărie, să văd care sînt rotiţele rupte... Să văd cum a fost cu putinţă o asemenea întîmplare de necrezut"[153]. Explicaţia dată este însă numai punctul său de vedere: „Iubim cu totalitatea fiinţei noastre"[154], pentru că iubirea este un act al conştiinţei. „Mintea trebuie să ne dicteze, ceea ce e de iubit"[155]. Un singur lucru e oricum clar: prin trădarea Altei, el a devenit un om de rînd şi rîndul e mormînt pentru el. Alta va propune punctul ei de vedere, simetric: iubirea e oarbă. Alta este eternul feminin, iubire pură, funcţie variabilă şi localizabilă. Ea este mereu contradictorie, dar sinceră în fiecare dintre actele ei, neconfruntate între ele ... „Iubire întoarsă poate şi rătăcită, dar necontenit iubire... N-am vrut decît să dăruiesc... N-am vrut decît să aduc bucurie..."[156]. Alta e orice posibilitate a afecţiunii: ea părăseşte viaţa libertină pentru austeritatea lui Pietro, îl înşeală pe acesta, trăieşte şi literaturizează, îl respinge pe Cellino după ce îl cheamă, dar îl acceptă cînd el vrea să se arunce din turn, îi afirmă lui Pietro că l-a iubit întotdeauna pentru că e superior tuturor bărbaţilor. Despre apropierea de Gralla îi mărturiseşte lui Cellino că a fost o nebunie. S-ar fi dat din nevoie, din milă, din duioşie, din recunoştinţă, din disperare, din sfială, dar din dragoste numai lui Cellino. Alta poate fi definită prin cuvintele lui Cellino: „O femeie cu care rămîi mai mult decît trebuie, te dispreţuieşte căutînd neapărat pe un altul capabil s-o părăsească... Uneori cred că nici nu-i

place să te simtă superior ei... O doare superioritatea şi nici nu vrea să fie protejată..."[157]. Mai pe scurt, o singură replică este poate la fel de definitorie: „Oh, femeile!"[158]. În genere, prin Alta, piesa e ilustrarea unui misoginism acut. Sentimentele şi afirmaţiile sînt schimbate parcă printr-un comutator.

Cellino e tînărul monden, cuceritorul gen Casanova, ajuns ceea ce este pentru că aşa i-a cerut epoca şi literatura unor Crebillon-fils, Voisenon, Duclos, Laclos, Sade, Restif, Caylus etc. etc. „Eu sînt născut să iau o şocolată pe zi la Florian şi să scriu scrisori de dragoste".[159] La început, nici un mijloc de înţelegere cu Gralla nu e posibil: acesta îi e în domeniul lui de o superioritate covîrşitoare care-şi poate permite orice jignire fără drept de apel. Prin revelaţia produsă de Gralla, Cellino îşi descoperă profunzimi pe care el însuşi nu şi le cunoştea, iar vorbele sale încep să semene perfect cu indicaţiile dramaturgului în privinţa lui Radu Vălimăreanu din *Mioara*: „De trei săptămîni de cînd v-am întîlnit, am învăţat lucrul cel mai de seamă pe care-l poate învăţa un om întreg... Că această viaţă nu merită să fie trăită cu orice preţ..."[160]. Din momentul în care fiecare poziţie e justificată de cealaltă, apare ca evident un singur lucru: că amîndouă sînt cele două jumătăţi simetrice ale unui om care ar fi fost simultan absolut în viaţa socială şi individuală. Ei sînt aşadar efigia şi reversul, dar fiecare absolut în felul lui: unul preferînd femeia ca esenţă şi unicat, celălalt găsind o fărîmă de esenţă în fiecare femeie, dar niciodată o femeie monadă.

Piesa se bizuie şi ea pe nenumărate stereotipii. În spiritul epocii, dar şi al lui Gheorghidiu faţă de Ela, Gralla ţine prelegeri filozofice Altei, iniţiind-o în concepţiile lui Leibnitz. Alta îl iubeşte pe Cellino

cu cuvintele și viziunea lui Gralla, marcînd identități situaționale prin personaje diferite: „Am întrupat în tine frumusețea toată...“[161]. Plecarea enigmatică a lui Gralla din finalul dramei e plecarea finală a lui Gheorghidiu sau a lui Andrei Pietraru.

Dincolo de vălul istoric transpar obsesiile publicistice și noocratice ale lui Camil. Pietro Gralla vorbește despre flota neinstruită și prost dotată; comandanții ignoranți care stau în spatele luptei și primesc în schimb laurii victoriei sînt cei vizați în articolele din timpul sau după primul război, ca și la începutul romanului *Ultima noapte de dragoste*. Critica juisorului suficient este aceeași ca pretutindeni, Camil mărturisind o aversiune cu totul ieșită din comun față de amanții onorari. Funcționarul îmbogățit din furniturile de război e de asemenea cunoscut.

Un mod al experienței apogetice este războiul; un altul iubirea. Camil nu uită însă să exploateze posibilitățile infinite ale revoluției, pe larg examinate în *Filozofia substanței* prin exemplul revoluției burgheze din Franța și în drama *Danton*. *Danton* este piesa cu cea mai lungă gestație. Începută în 1924, terminată în toamna anului următor, ea lasă loc unor mărturisiri importante care privesc atît pasiunea redactării, cît și condiția de scriitor. Lucrează cîte 18 ore pe zi uneori, făcînd transcrieri, consultări[162]. Starea pe care i-o produce munca este asemănătoare cu alienarea: „Munca zi la zi, năuceala de a purta în cap prezente învălmășite și totuși individualizate un număr enorm de personagii, atîta vreme, mă făcea incapabil de orice altă încercare de a-mi cîștiga viața de toate zilele, mă declasa pur și simplu“[163]. Un fragment din piesă este publicat în *Universul literar*, din 1926.

Danton este prima sa dramă „documentară", în care introspecția și analiza trec pe planul secund. În prefața din 1931 a piesei, Camil Petrescu precizează că nu a scris o dramă istorică, ci o *reconstruire dramatică* avînd drept condiții folosirea maximă a unui material istoric și o minimă adaptare scenică"[164]. Modificările acțiunilor în plan și în timp cerute de necesitățile scenei sînt minime și nu deformează structura eroilor. Materialul adunat este organizat, afirmă el, potrivit principiilor gestaltismului, și mai precis „intuiției esențiale a întregului".

Perioada în care acțiunea se desfășoară este aceea a Convenției, cînd Franța devenise un spațiu limită în ambele sensuri: din interior și din exterior, prin dușmanii din afară și prin luptele intestine. Parisul a depășit faza vulcanică a revoluției, împărțindu-se prin luptele dintre facțiunile politice și ambițiile de tot felul. Într-un început de lume se impun temporar voințe, idei, principii, se produc evenimente calculate, dar mai ales absurde. Forțele se confundă și se adună, se învîng într-un mod atît de arbitrar, încît însăși ideea de evoluție dispare, istoria părînd a fi un fel de epocă de epuizare a tuturor posibilităților de conducere și inițiativă pe care omul le poate cunoaște. „Inima și sînii fragezi ai principesei de Lamballe, purtați în suliți pe străzile Parisului peste cîteva zile, inima caldă și devorantă a lui Marat, iată cele două coordonate sufletești ale timpului"[165]. Într-un asemenea haos, fără nici o idee directoare, de care nici un dumnezeu nu poate fi acuzat, omul trebuie să supraviețuiască sau să moară; fiecare individ este un erou sau este constrîns să devină unul, cei buni ca și cei răi, căci

eroii în sens absolut depășesc dicotomia morală bine-rău, reprezentînd de fapt numai poziții umane forțînd norma și limita prin determinarea absolută a suprimării. Poziția în ansamblu este la fel de incertă pentru toată lumea. În anul 1793 dramaturgul își putea găsi deci toată gama personajelor absolute pe care trebuia aiurea să le inventeze. Sînt nu mai puțin de 88 de personaje nominalizate în această dramă amintind de proporțiile lui *Cromwell* sau a *Burgravilor* lui Hugo, și majoritatea sînt eroi. Eroismul e firesc, pentru că poziționarea indivizilor în funcție de moarte este absolută și chiar un compromis este o poziție eroică, la fel de plină de riscuri ca extremele alegeri. Semnificativ în acest joc al junglei este că eroismul se manifestă și prin faptul că fiecare crede că el sau grupul lui va aduce adevărata salvare a Franței. Revoluția a devenit situare politică, iar politica nu poate duce decît la reprimare biologică. Evoluția căderilor are un punct de plecare în moderații extremi ai lui Roland și pe celălalt în absolutiști, și se poate afirma că rareori istoria a produs atît de variate motive și ființe pentru moarte ca în revoluția franceză. Au căzut cei ce păreau nevolnici și cei care se credeau tari, dar niciodată nu s-a văzut mai clar cum se face concret istoria.

Lucrînd ca de obicei în opoziție cu opinii tradiționale, Camil reevaluează date esențiale despre revoluție și personajele ei. El scoate Convenția de sub spectrul bestialității și derbedeilor, prezentînd-o de fapt ca pe un joc de conștiințe pure. Ca Anatole France din *Zeilor li-i sete* sau *Poftele lui Jean Servien*, ca Romain Rolland din *Teatrul revoluției*, Camil umanizează atît călăii cît și victimele, aducînd astfel un plus de autenticitate. Dar marea sa

opoziţie şi realizare o constituie Danton, în care nu vede un învins. Diversitatea elementelor din care e compus Danton se organizează într-un ansamblu uriaş, dramaturgul văzînd revoluţionar pe una dintre cele mai complexe personalităţi pe care le-a dat istoria omenirii. În acest spaţiu al terorii şi trădării, al justiţiei absolute ce poate fi la fel de bine injustiţie, în care excepţia şi regula se confundă, în care adevărul şi fidelitatea faţă de cauză devin apanaje de grup, în acest spaţiu din care nu se poate ieşi, Danton lasă lucrurile să meargă asemeni naturii într-un sens deopotrivă uman şi inuman. Danton pare a cunoaşte adevărul că istoria este compusă din evenimente cărora oamenii trebuie să li se supună şi altele pe care ei le pot supune. De aici complexitatea concret contradictorie a uriaşului urît, cu un apetit de viaţă formidabil, tare cînd e nevoie, dar şi sentimental, ştiind să plîngă, intransigent şi tolerant, monopolizînd toate reacţiile surprinzătoare printr-un mecanism vizionar, inexplicabil ca natura, care afirmă că intenţiile sale sînt cele pe care le formulează verbal, dar pe care nimeni nu-l poate înţelege. Danton este cel care aduce sufragiul universal, un paradoxal ministru al justiţiei într-o vreme cînd distincţia dintre just şi nejust e imposibil de operat. Contradicţiile sale sînt şi ale epocii în care abilitatea politică are un complement în voinţa de putere, cînd antitezele unor afirmaţii decurg firesc la un foarte scurt timp. „Onoarea mea nu poate să treacă înaintea aceleia a Franţei", spune Danton doamnei Roland care-şi arogase şi ea prerogativele onoarei ţării[166]. „Să fim teribili pentru ca să scutim poporul de a fi el", afirmă în altă parte[167]. „Nu pot să lupt împotriva propriilor mele convingeri de dragul po-

porului... Eu vreau ordine, poporul vrea dezordine..." spune însă tot el apoi[168]. Ar vrea să lase un nume glorios copiilor săi, dar cere Louisei să-l renege dacă va fi util pentru copii. Este sărac, nu fură, nu-şi asigură propria familie, dar susţine ca toate proprietăţile private, teritoriale şi industriale să fie respectate. Are conştiinţa singurătăţii sale, de om aflat între colectivitate şi istorie, dar tocmai de aceea nu ştie ce poate face: „Mă întrebi, ce vreau? Ce pot? În ceea ce priveşte ce pot, nu ştiu. În situaţia în care suntem, ce poate să afirme pentru a doua zi omul cel mai popular?"[169]. Ca Gelu Ruscanu sau Praida, crede că oamenii sînt răi pentru că nu au imaginaţie.[170] Dar înainte de toate, Danton e un titan condamnat să fie titan, indiferent de actele sale. „Un titan nu se poate ascunde... Ba încă mai multă teamă inspiră cînd nu-l vede nimeni... îi nelinişteşte pe toţi"[171]. Şi totuşi Danton este un rol, şi cînd şi-a îndeplinit rolul titanul trebuie să iasă din scena istoriei. Ar fi putut scăpa emigrînd, dar n-o face. Danton are conştiinţa rolului său, conformîndu-se propriilor principii: „Cînd patria e în primejdie e mai bine să condamnăm u. nevinovat decît să scape cel periculos"[172]. Şi: „Nimic nu e mai greu de definit decît o crimă politică". O revoluţie are deci roluri ca orice piesă cu actori, iar Danton şi-a jucat rolul ca oricare altul.

Celelalte personaje sînt construcţii istorice ale plenitudinii apogetice. Marat este bolnav incurabil şi poate de aceea o voinţă de fier în faţa căreia nu există excepţie. Doamna Roland „adoră" Revoluţia, dar se dezice de o revoluţie care triumfă prin crime, ceea ce e o absurditate; obtuză sentimentală şi aro-

gantă, crezîndu-se centrul revoluției, ea știe totuși să moară frumos. Robespierre are pentru dramaturg complexe ascunse, e virtuos și partizan al logicii pure prin deficit biologic. Perfect îmbrăcat, desângvinizat, rigid, invidios, lui nu i se poate reproșa totuși că a fost altceva decît revoluția într-o anumită fază a ei. Raționamentul lui privind impunerea virtuții prin teroare este impecabil. Nu poate exista o stabilizare a revoluției, care trebuie să fie continuă: „Au devenit cumva oamenii mai buni? Sunt pe lume mai puțini săraci?... Au mai multă omenie cei bogați? Se înșeală mai puțin?"[173]. În viziunea lui Danton, Robespierre e însă un Procust al inteligenței care neagă sentimentul pentru a-și respecta geometriile. „Danton și Robespierre, va afirma Camil, sînt viața și ideea față-n față. Se prăbușesc amîndouă, venind în conflict unul cu altul."[174]

Saint-Just e arhanghelul revoluției, un Robespierre cu trecut ireproșabil. Westermann, alsacian și militar, e emoționant mai ales prin rigoarea pozitivă de dinaintea morții, în timp ce Hérault de Sechelles, fostul președinte, prin eleganța sceptică a secolului XVIII. Camille Desmoulins, ziaristul și poetul, e revoluționarul dezinvolt; cînd e întrebat de vîrstă, la Tribunal, vorbește ca dramaturgul în *Jurnalul* său: „33 de ani, vîrsta fatală a revoluționarilor... Vîrsta marelui sans-culotte Isus cînd a fost răstignit"[175]. Dar concluzia lui este pentru iubire: „Nu, legea de fier nu poate da oamenilor fericirea! Numai iubirea le-o poate da..."[176]. Alte personaje dau varietatea nuanțelor unei lumi în care, așa cum dorea dramaturgul, fiecare om reprezintă propriile sale fapte. În sfîrșit, masa e prezentă mai ales ca reacție intelectuală, din punctul de vedere al lui

Danton, pentru care poporul e făcut „din proşti, din lacomi, din răi . . .“[177].

În mai 1943 Liviu Rebreanu îi cere lui Camil o piesă pentru Teatrul Naţional. Camil dezvoltă o schiţă din materialul adunat cu douăzeci de ani mai înainte în jurul „Casei Snagov“[178] şi dă comedia *Iată femeia pe care o iubesc* (publicată mai întîi în *Revista Fundaţiilor*, nr. 6—7—8/1944). Piesa, mai mult o contrazicere a dramaturgiei de pînă atunci şi mai ales a punctelor de vedere teoretice, reia teme pirandelliene, aspirînd probabil să le depăşească. La Casa Snagov, condusă de dr. Omu este adus Mihai Stănculescu, tînăr arhitect fără comenzi care încercase să se sinucidă pentru că Bella Zadu, actriţă de şantan şi prostituată refuzase o statornicire în dragoste. Pentru salvare se propune ca sora geamănă a Bellei, medicinista Ana Zadu, din întîmplare salariată a clinicii, să joace rolul unei Bella care şi-a pierdut memoria din cauza lui. Salvarea ar fi posibilă prin ideea tot substanţialistă că în dragoste despărţirea şoc produce traumatisme grave, în timp ce degradarea lentă anesteziază suferinţa. Experienţa, care constă în prezentarea unor fragmente combinate din personalitatea Bellei cunoscute de Mihai, reuşeşte; Mihai o iubeşte pe Bella cu aceeaşi patimă, dar ca orice erou camilian începe să analizeze conduita de cocotă a iubitei pentru ca s-o respingă apoi cu un dezgust care ar ilustra epuizarea ciclului substanţialist. Este momentul cînd Ana, care jucase pe Bella, se arată îndrăgostită realmente de el, pentru ca mai tîrziu să se afle că-l iubise şi îl compătimise încă din vremea cînd îl întîlnise la sora sa. Prin mărturisire perspectiva se schimbă, şi ceea ce părea un rol se arată a fi trăire: jucînd rolul Bella, Ana suferise autentic. Experienţa sanatorială

fiind încheiată, ea este deconspirată pacientului; paradoxal, Mihai este indignat de joc, respinge exemplarul imaculat Ana, pentru cel terfelit numit Bella, demonstrînd iraționalitatea dragostei și esența personalității ca experiență: „Personalitatea unui om nu e fizicul său, care se poate transforma prin accidente, prin boală și așa mai departe. Este memoria trecutului propriu, capitalul de experiență proprie"[179]. Dar Ana poate fi ea însăși o Bella dacă cel iubit o vrea, potrivit disponibilității funciare a femeii, care e o funcție variabilă în raport cu solicitarea. Ea se numește în final Anabella, prin fuziunea celor două gemene complementare, bunătatea și răutatea lor disociate pînă atunci arătîndu-se numai ca ipostaze poziționate ale aceleiași esențe.

Personajele sînt ființe într-o continuă evadare din autentic în rol, dintr-un real într-un imaginar și mai real. Situația este aceeași și pentru personajele secundare, o Esmeralda Nicolaide, femeie de afaceri stă de sîmbătă pînă luni în sanatoriu ca să se defuleze, asumîndu-și personalitatea Ecaterinei a doua. Prin ea administratorul Gurău devine Potemkin, infirmierii sînt oameni ai gărzii, Ana e contesă, dr. Omu, General. Jocul convențiilor prin care se fuge de o realitate este cel din *Henric al IV-lea* de Pirandello; mai tîrziu va fi regăsit în *Fizicienii* lui Dürrenmatt și mai în toate piesele lui Genet. Schematismul piesei e prea ostentativ, dar abilitatea scenică e desăvîrșită. Depășirea pirandelismului se obține prin sporul de autenticitate. Acțiunea e verosimilă prin „concretitudine", desfășurîndu-se într-un normal decor clinic. Camil Petrescu repudiase totuși cazurile aberante din dramaturgia interbelică în numele plenitudinii; dedublarea personalității devine oarecum verosimilă prin introducerea personajelor

gemene, care prin simbioză pot da sugestia unui simbol. Dubletele și chiar cuplurile de acest fel sînt însă cazuri aberante, iar ca motive literare resping ideea de concret.

Dar fiind pirandelliene, personajele aparțin lui Camil prin situații stereotipe. Mihai e și el un intelectual îndrăgostit de o vulgară pentru care se sinucide. Dr. Omu explică toate cazurile similare din opera lui Camil, observînd că asemenea drame se produc într-un mediu în care nefericirea despărțirii dintre inimi e agravată de vulgaritatea partenerilor. E cazul lui Ladima, Gralla, al tatălui lui Ruscanu, a lui Ruscanu însuși. Pentru Mihai, iubirea este la început obsesie patologică și personajul reprezintă astfel treapta cea mai de jos a iubirilor absolute, căci se refuză atît autoanaliza cît și analiza ființei iubite. Ana vorbește ca orice personaj al autorului în fața unei situații degradante: „Mă gîndesc că s-ar fi putut să fie altfel. E așa de trist că nu poate fi frumusețe adevărată pe lume"[180]. Premiera piesei a avut loc în 1944, seria de spectacole fiind întreruptă din cauza bombardamentelor.

Prof. dr. Omu vindecă de dragoste reia o parte din personajele piesei precedente mai puțin pe cele principale. Rolul de protagonist revine conducătorului științific al Casei Snagov, devenită un fel de sanatoriu monden pentru vindecarea sinuciderilor din dragoste. Conflictul mediocru este declanșat de ideile lui Omu asupra relațiilor pasionale cunoscute încă din piesa precedentă. Pentru el, sinuciderea din dragoste este o „afacere internă între doi proști neinteresanți"[181]. Sau mai pe larg,: „Nu se sinucide cineva din dragoste, decît dacă e respins cu brutalitate și batjocorit în mod trivial... Dar o ființă care batjocorește și respinge în mod trivial, este o făptură

vulgară, iar victima în stare să se îndrăgostească de o făptură vulgară este ea însăși vulgară . . .“[182]. Medicinista Maria Sinu timidă ignorată care comite gafe pentru că-l iubește pe Omu încearcă să se sinucidă din cauza lui. Omu devine astfel obiectul propriilor concepții. Ironia e dezvoltată însă mai departe: dorind s-o vindece el se îndrăgostește treptat de victimă în urma unui dialectic proces de acaparare la care Maria îl supune. Cînd procesul e încheiat, pozițiile se schimbă. Savantul nu mai e decît un banal îndrăgostit gelos iar ea nu mai e o biată timidă, ci o femeie întreagă, cu știutele reacții inexplicabile. Paradoxele sînt cele din *Pygmalion* și din piesele cu medici ale lui Shaw, cel mult iubit de Camil. Medicina e binefacere, pentru bolnav, dar și pentru doctorul care e plătit să facă o binefacere. Doctorul se îndrăgostește de pacient și ajunge el însuși un pacient; doctorii îngrijesc doctori, doctorii primesc îngrijiri de la pacienți. Savantul devine om, omul devine savant. Pentru ca lumea să fie și mai complet răsturnată, psihopații de tipul lui Berbecaru se cred doctori, medicii sînt socotiți nebuni, iar totul plutește într-o ambiguitate de efect pe care din nefericire conflictul nu o sprijină mai mult.

Dona Diana, comedie în gustul Renașterii în zece tablouri după Moreto e mai mult o bagatelă psihologizată. În 1938 Ion Marin Sadoveanu îi ceruse traducerea comediei *El desden con el desden* de Moreto, după versiunea germană pusă în scenă de Reinhardt. Tema, prelucrată anterior de Molière și Gozzi, îl încîntă prin poezia și prin livrescul ei grațios, dar pentru a elimina puerilul intrigii, Camil caută să aprofundeze personajele. Într-o Barcelonă tradițională, don Cezar, Luis și Gaston, își dispută inima donei Diana, femeie disprețuitoare, aspră și

înțeleaptă în felul zeiței căreia i s-a închinat. Martin, personaj cu o poziție obscură, realizează apropierea Dianei de Cezar, bizuindu-se pe acea regulă a psihologiei care privește atracția indivizilor prin respingere: „Ceea ce urmărești, fuge de tine / O clipă de te oprești, stă de asemeni, / Iar dacă te întorci, atunci revine, / Întîi încetișor, / Apoi din ce în ce mai repede, pe urmele tale. / Ceea ce încîntă și place trebuie să fie dîrz. / Iubirea cuminte se risipește de prisos"[183]. Martin propune celor doi să încheie un rămășag în care fiecare să simuleze iubirea fără să iubească. Cezar mimează asprimea și suferă, căci el este cel care iubește primul; dona Diana nu mimează nimic la început, dar își ia și ea rolul indiferenței cînd este prinsă de pasiune. Totul e un joc al iubirii și nepăsării simulate sau reale. Nu sînt uitate intersecțiile de serii, prin care elanurile autentice sînt date drept roluri. Dona Diana e și ea un personaj „logic", Cezar e și el un sălbatic simpatic, alți eroi fac figurație pasională, piesa se sfîrșește cu bine. Camil pare cîștigat de o mondenitate galantă pe care o respinsese pînă atunci, dar personajele sale care se joacă de-a dragostea rămîn pure.

Ultimele piese sînt „reconstruiri". *Bălcescu* (1948, pusă în scenă anul următor) se bizuie pe exact aceleași scheme ca și *Danton*, cu completări care țin de cîștigurile materialist-dialectice ale autorului. Drama își are prin Bălcescu, un centru relativ, și s-ar putea spune la fel de bine că personajul principal e istoria. Revoluția nu mai este prezentă exclusiv prin momentele ei culminante, ca în *Danton*, ci de la epifenomene pînă la stingerea totală. Se întîlnesc acum explicitări social-economice inexistente dincolo, poporul e privit ca o masă determinată de sentimente

patriotice și social-revendicative, fără acte care să țină de instinctualitatea degradantă. Sînt aduse în scenă: starea jalnică a țărănimii, slobozită dar legată în continuare de moșii, arbitrariul marilor boieri, condiția nu mai puțin mizeră a proletariatului, tensiunile dintre boieri în funcție de tron și de averi, dintre tineretul luminat prin occident și conservatorismul fanariot, așadar întregul inventar al problemelor sociale și economice care ar fi putut duce la o situație revoluționară. Bălcescu rămîne eroul tipic camilian, avînd însă față de ceilalți supremul avantaj că trăiește într-o epocă în care există o coincidență între opțiunile sale absolute și aspirațiile populare. Personajul e conceput pe coordonatele complexității umane ca și Danton, dar cu dileme pe care acesta nu părea a le avea. Bălcescu are regrete, și conștiința, că a distrus tot ceea ce-i era apropiat sufletește, familie și prieteni pentru a se dedica idealului. Se va apropia de femei doar pentru a-și ajuta patria prin ele. Pus în situații dilematice, el alege absolutul conștiinței fără ezitări. Și-ar putea ajuta mama îndurerată sau sora părăsită de un logodnic laș semnînd o cerere de grațiere, dar în acest caz cauza ar fi pătată. Programul lui național este iacobin, iar personajul model e Mitiță Filipescu, cel care în 1840 și-a luat asupră-i răspunderea complotului. Ca om al experienței substanțiale, Bălcescu refuză jumătățile de măsură: de aici acea febră a acțiunii, a hotăririi imediate, radicale, a aversiunii față de tergiversări și echivocuri diplomatice. Clarviziunea sa e în sensul lui Danton dar depășindu-l noocratic: natura trebuie lăsată să meargă în sensul ei, dar trebuie să i se arate sensul. „Menirea noastră este numai să punem în mișcare mașina revoluției și s-o dirijăm... Că pe urmă, ea nu se

mai oprește..."[184]. Știe că o revoluție clădită cu boierimea este clădită pe nisip; că fără rezolvarea problemei împropietăririi țăranilor și constituirea unei armate naționale, revoluția nu-și va putea îndeplini scopul. El este, apoi, cel care afirmă originalitatea revoluției pașoptiste, considerînd-o nu o imitație a mișcărilor europene, ci un rezultat firesc al dezvoltării sociale de la noi. Dar are și conștiința situației limită pe care o dă opțiunea pentru revoluție: „...sîntem luați de puhoi și nu ne mai rămîne decît să mergem înainte. Întoarcere pentru noi nu mai este"[185].

Altfel, personajele sînt cele definitivate istoric, fără dereglări polemice. Se cunoaște radicalismul lui Arăpilă, acest dublet al lui Bălcescu, oportunismul lui Ghica și al lui N. Golescu, teatralismul pompos al lui Heliade Rădulescu, revoluționarismul aferist al lui Dobrovici sau Hagi Curti. O figură luminoasă este Tița, sora lui Bălcescu, personaj absolut și ea, refuzîndu-și o viață proprie pentru a-și îngriji fratele. Fricțiunile din guvernul provizoriu asigură și posibilitățile de caracterizare a personajelor acestei revoluții incomplete, dar care a reușit să catalizeze spiritele și să le scoată din agonia orientală și feudală. Majoritatea revoluționarilor au fost sinceri pentru cauză, chiar și în erori: autenticitatea substanțialistă a dramaturgului funcționează aici din plin.

O altă reconstruire este *Caragiale în vremea lui* (publicată în 1957, mai întîi în *Viața românească*, apoi în volum). Titlul indică intenția gestaltistă, de prezentare a unui obiect încadrat într-o configurație care îi aparține. Un „*Prolog excursiv*" precizează că marii scriitori de la sfîrșitul secolului trecut nu vor fi prezentați prin opera lor și nici în procesul de

creație care este netransmisibil, ci ca indivizi relaționați, deveniți „neoameni" în raport cu „oamenii" timpului, cu indivizii realizați sub raportul succesului politic și material. „Ceea ce s-a urmărit a fost să se înlocuiască perspectiva în care nu apar ei azi, cu perspectiva în care ei apăreau contemporanilor lor, să fie arătați în relațiile lor cu pătura conducătoare, să se vadă de la ce înălțimi amețitoare îi privea partidul politic care îi folosea și care îi exploata de altfel pentru alte însușiri decît cele pe care le prețuim noi astăzi la ei"[186]. Astăzi nu se poate imagina istoria literaturii române fără Eminescu, Caragiale, Slavici, dar ce erau ei în vremea lor? Din această perspectivă, marile personalități apar ca elemente cu suprafață insignifiantă într-o configurație socială privită în planul simultaneității. Situația invers proporțională cu valoarea operei, indică lipsa de imaginație a claselor dominante: Eminescu sau Caragiale nu se deosebesc de orice salariat al scrisului care-și slujește stăpînii, le corectează gramatical articolele și se supune tuturor umilințelor. Un alt efect interesant produs de configurație este chiar revelația relațiilor interscriitoricești, a familiarității și chiar invectivei cu care se tratează scriitori cunoscuți de posteritatea neavizată numai ca statui.

Altfel, dramaturgul dă un Caragiale acceptabil prin corectitudinea lui, avînd la baza concepției principiile caracterologice care au dus și la crearea lui Mitică Popescu. Caragiale e un om al antinomiilor armonizate într-un caracter simpatic. Generos, perfid, agresiv, bun familist, petrecăreț dar nu vicios, gata să elogieze frontal și să distrugă în spate, transformînd elogiul într-un mod al batjocurii absolute, impresionabil pînă la lacrimi și apt pentru

răvășirea sufletească totală, el e tranșant ca Andrei Pietraru sau Geiu Ruscanu, atunci cînd cere lui Titu Maiorescu directoratul Teatrului Național, sau cînd, ca director, trece la o reformă teatrală revoluționară, care lezează atît actorimea nonșalantă, cît și presa și publicul. În Caragiale poate fi văzut de altfel Camil: e suficient să se observe replicile lui Caragiale privitoare la afacerism, campaniile de presă împotriva scriitorilor, starea precară a lucrătorilor intelectuali, a opiniilor despre teatru. Părerile privind mistificarea lui Eminescu prin Slavici și Maiorescu sînt cele din recenzia la *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu și din *Filozofia substanței*.

Eminescu privit social e Ladima, prefăcîndu-se a scrie pentru a nu fi nevoit să salute notabilitățile partidului. Ca ardelean serios, Slavici are cultul ierarhiei și disciplinei, nu are umor dar nici ranchiune. Remarcabil realizat e Titu Maiorescu, nerepudiat ca în articolele sociologiste, dar prezentat în duplicitatea sa dialectică, de mare politician conservator și de animator al artelor.

Privită în ansamblu, tehnica teatrală folosită de Camil este aceea ibseniană căreia i se aduc vagi inovații. De altfel, pentru autenticitatea demonstrativă, forma devine importantă în măsura în care este un vehicul larg accesibil.

Detaliile scenografice și indicațiile de mișcare au ridicat cele mai multe obiecții. Camil refuzase montările fastuoase pentru că omoară interpretarea[187], minuțiozitatea naturalistă și abstractizarea expresionistă, și totuși propriile indicații scenografice au o abundență și o precizie depășind în orice caz funcționalul. Drame ca *Suflete tari* sau *Jocul ielelor* au chiar indicații ale anului cînd se consumă acțiunea.

 Pe de altă parte, pentru *Act venețian* folosește repro-

duceri din Canaletto, iar indicațiile scenice la *Bălcescu*, din tabloul întîi al primului act, reprezintă în esență un citat din Dinicu Golescu, în timp ce unele personaje oferă restricții fizionomice care respectă aproape criteriile frenologiei. Andrei Pietraru trebuie bunăoară să îndeplinească următoarele condiții pentru a putea fi eroul unor drame de conștiință: „Păr castaniu, fața palidă, și ochii verzi-albaștri, foarte puternici, pătrunzători". Indicațiile de mișcare au fost ironizate în vremurile mai vechi pentru caracterul lor literaturizant, imposibil de decodat: „IOANA cu tresăriri de mîndrie ce sînt acele zbateri brusce de animal rănit, care moare. Însă păstrînd chiar în clipele acestea veleități de răceală".

„ANDREI îndurerat, cald, ca o lavă, căci e în el o mișcare, o răscolire, ca împletiri de șivoaie de suflet"[188].

„IOANA cu o mîndrie de floare albă"[189].

„IOANA crin roșu"[190].

„Angela înflorită ca o mușcată"[191].

„Directorul și fracul de pe el derutat"[192].

„MIOARA — Oh! — cu oroare, rozele fiind eminamente cinstite"[193].

Alteori, o paranteză e folosită în maniera lui Shaw pentru un eseu în jurul opțiunii ca în *Mioara* sau pentru o lungă biografie-portret a lui Titu Maiorescu din *Caragiale în vremea lui*.

Natura acestor indicații va fi explicată de dramaturg într-o *Notă regizorală* din ultimul volum al ediției de *Teatru* din 1947. Indicațiile sînt de două tipuri: fizice și ale concretitudinii. Primele pot fi eventual respectate; celelalte constituie un caiet de regie — unicul pe care autorul îl autorizează, pe care cititorii îl pot sări, dar care este indispensabil actorilor. Categoric în felul său, Camil preferă realizarea

indicațiilor concretitudinii, care sînt dificil transmisibile textului propriu-zis. „Arta teatrului e mai curînd arta actului decît a cuvîntului".[194] Iar cuvîntul completează actul („vieții substanțiale" evident), atunci cînd nu e el însuși act.

Textul e redactat tradițional. Camil mărturisește că pentru dialog l-a studiat pe Bernstein[195]. Se poate constata o oarecare modelare a limbajului pe personaje. Gelu Ruscanu vorbește arid, în sensul retoricii sloganului. Caracterul de slogan este și mai evident în *Danton*, unde personajul este atît cît îi este replica, iar replica este net istorică. În *Act venețian* stilul e literaturizat în sensul unei oarecari arhaizări. Piesele sînt evident, în proză, numai *Dona Diana* folosește pseudoversuri rimate.

Structural, piesele prezintă unele modificări nu neapărat explicabile. Autorul scrie în acte, tablouri și scene, în tablouri și scene, în acte și scene. Caracterul conflictului este uneori anecdotic, dar și atunci nu categoric finalizat. *Suflete tari* se termină numai în sensul că eroii au consumat un episod al existenței; la fel *Act venețian, Iată femeia pe care o iubesc, Prof. dr. Omu, Caragiale în vremea lui, Mioara.*

Piesele sînt uneori nonscenice prin intenție sau prin inabilitate. Primele scene din *Act venețian* sînt pur expozitive, dialogurile politice din *Bălcescu* nu sînt dramatizate ca și începutul *Mioarei. Suflete tari* are în ultima variantă numeroase vicii. Într-un *Prolog* inexplicabil, Matei știe că Ioana îl iubește pe Andrei și nu pare a se mira, știe de duelul proiectat între Andrei și Bazil Șerban, dar în actul I, scena XII Matei se miră de duel, ca și cum n-ar fi auzit de el. Tabloul I din actul trei e parazitar: discuția dintr-un club în jurul descalificării la duel a lui

Pietraru care-şi lovise adversarul orbeşte oferă eventual o imagine exterioară asupra „onoarei" care poate fi relativizată prin înstrăinare de obiect. Introducerea cuplului Maria-Sineşti, ca şi a gazetarului Deciu e parazitară. Mai complicată pare a fi conducerea dramei *Danton*, dar în realitate ea e cea mai simplu construită: în ciuda masivităţii de frescă, ea este practic un dute-vino de personaje revoluţionare, de informaţii, de discursuri, de şedinţe, de ordine. Prin Camil apar în teatrul nostru unele scheme cinematografice. *Jocul ielelor* este un montaj de tablouri tipic filmic, din care nu lipsesc nici chiar scenele mute: privirea se deplasează contrapunctic în redacţia *Dreptăţii sociale*, în buduarul Mariei Sineşti, în biroul soţului ei, la închisoare. *Danton*, urmează şi el legile montajului cinematografic, iar *Caragiale în vremea lui* este chiar o colecţie, de tablouri centrate pe anecdote oarecum autonome, de unde discontinuitatea acţiunii şi posibilitatea experimentală de a suprima unele tablouri sau de a le comuta, fără ca întregul să sufere, căci evoluţie dramatică nu există. Procedee similare apar în *Bălcescu* unde apare şi contrapunctul simbolic. Ţăranii trăiesc într-o mizerie de nedescris, dar imediat se arată mari boieri jucînd la cărţi moşii imense şi sufletele oamenilor de pe ele. Afară se desfăşoară revoluţia, dar „dedesubt", boierii se comportă anacronic. Revoluţionarii moderaţi se distrează, într-o cameră, iar Bălcescu ascultă înfiorat în alta amănunte despre viaţa proletariatului. Piesa este de altfel formată în întregime din tablouri antitetice. Spre deosebire de *Danton, Bălcescu* are şi lovituri de teatru: eliberarea revoluţionarilor arestaţi de către Dincă Bălăşoiu, arestarea aceloraşi de către colonelul Odobescu şi eliberarea lor prin Ana Ipătescu.

O apropiere de expresionism se remarcă în *Jocul ielelor*. Tabloul VI din actul II, prezintă cazul familiei pianistului Lipovici care nu interesează propriu-zis acțiunea; această familie s-a sinucis în masă din cauza mizeriei. Tragismul cazului este contrapunctat de un joc de reclame luminoase și mișcătoare pentru *Văduva veselă*, stilizarea fiind pur expresionistă, dar altfel funcțională și deci „concretă". În actul III al aceleiași piese apare o retrospectivă scenică tot ca în filme, dar numai pentru unul dintre personaje; Gelu își vede tatăl înainte de sinucidere și fiul mîngîie chiar creștetul celui mort de mult.

O certă funcționalitate au numele personajelor. Camil alege cu grijă caracterul onomastic, în funcție de datele structurale. Există personaje simpatice și antipatice chiar autorului. Cîteva indicații în acest sens sînt date în *Fals tratat*. „... Toți eroii teatrului românesc se numesc Dan și Radu, și toate eroinele Mira, Domnița, Rîndunica, Luminița, Mioara, Mia" observă el[196] atestînd de fapt conven-ționalismul unei stilizări pozitive care-i repugnă. „Cînd vreau să-i botez serios pe eroii mei, ei se numesc Matei, Culai, Ioana, Mitică Popescu etc".[197] Afirmațiile acestea pot aduce lumini surprinzătoare asupra operei teatrale. Personajele amintite sînt de fapt caracterele; eroii absolutului lipsesc. Mioara este un nume indigest pentru Camil, ca și Tulpină, poetul ei preferat. Este limpede că personajele Bernigrădeanu, Valtezeanu, Buiac, Lomanesco, Nacianu etc. au nume alese pentru a provoca antipatia. În *Iată femeia pe care o iubesc* preferințele onomastice merg în sensul teatrului modern al absurdului, pacienții sanatoriului de la Snagov fiind pur și simplu apelați prin numere. Ei nu mai sînt oameni, ci nu-

mere de fişe medicale, de camere sau de paturi, nu mai sînt caractere, ci maladii personificate: 17, 23, 26. Se cuvine amintit şi procedeul exact opus al relaţionării personajelor fictive cu cele istorice. *În suflete tari* sînt amintiţi politicieni notorii ai României, în *Act venetian* se pomeneşte de Casanova, Volta, Maria Antoaneta etc. ca de prieteni ai personajelor fictive. Efecte cu totul remarcabile sînt obţinute în *Caragiale în vremea lui,* unde Caragiale este pus lîngă personajele sau modelele personajelor sale: Mitică, Lache, Titircă, Parigoride. Un alt efect provine din evoluţia logică a personajelor: în piesa lui Camil, Caragiale îşi reîntîlneşte eroii avansaţi în scara socială: Vică Centuriano e deputat, Chiriţă-Chiriac e asociatul lui Titircă, un academician T. e de fapt Trahanache care continuă să-şi citeze nepotul în chestia cu principiile şi societatea.

Alte procedee sînt consecinţe ale situaţiei dilematice. Stereotipia alegerilor transformă personajele în serii situaţionale rezolvate diferit, în funcţie de variaţiile distributive ale indivizilor, care dau şi varietatea relativă a conflictelor. Andrei Pietraru este similar lui Gelu Ruscanu, lui Pietro Gralla, lui Ştefan Gheorghidiu, lui Ladima; Maria Sineşti este similară Altei, Mioarei, Elei etc. Andrei Pietraru îl provoacă la duel pe Bazil Şerban, Radu Vălimăreanu îl provoacă la duel pe Garnowski, Ladima are un duel cu Fred. Tatăl lui Gelu s-a sinucis din dragoste pentru o actriţă vulgară, Ladima se sinucide pentru o actriţă vulgară. Tatăl lui Gelu cere Norei o întîlnire şi ameninţă că se va sinucide, dacă nu va fi primit, Andrei Pietraru ameninţă la fel şi trece la act. Ruscanu e un fel de Ştefan Gheorghidiu după episodul Ela care se apucă de gazetărie

absolută. Există deci un substanțial caracterologic variat pe cît este cu putință. Din natura situației dilematice decurge și rezolvarea conflictelor. O situație poate fi sau nu rezolvabilă prin energiile interne ale personajelor; cînd aceste energii sînt situate într-un *statu quo*, rezolvarea sistemului de tensiuni se face printr-un eveniment neașteptat, printr-un imponderabil catalizator care precipită voințele, și care distruge echilibrul obligînd personajele la un act de creație. Dacă Ioana Boiu ar fi intrat cu un minut mai devreme sau mai tîrziu față de momentul în care Andrei și Elena se îmbrățișează confuz, atunci situația Andrei-Ioana ar fi fost alta. Dacă Gelu Ruscanu nu ar fi surprins-o similar pe Maria Sinești cu un oarecare Gaian, drama n-ar mai fi luat cursul știut și nici Gelu n-ar mai fi fost eroul absolut. Dacă spadasinul Garnowski n-ar fi întîrziat un singur minut, n-ar mai fi pierdut trenul, n-ar mai fi trecut pe la expoziție, n-ar mai fi insultat-o pe Mioara și duelul care l-a mutilat pe Radu ar fi fost exclus. Gralla pălmuiește un înalt funcționar corupt și e destituit, din care cauză se întoarce neașteptat acasă, își surprinde nevasta cu Cellino și cursul vieții i se schimbă cu totul. Bălcescu devine Bălcescu în urma unei palme: „Un înger a murit în mine cînd am simțit pe obraz palmele spătarului Ghica și s-a născut un om..."[198] Chiar și un eveniment istoric epocal, cum este revoluția de la 1848 poate sta sub semnul imponderabilului, așa cum observă și Bălcescu din roman: „Fulgerarea scurtă a începutului de înfăptuire poate fi deopotrivă legată de neant, ca și de cascada nesfîrșită de fapte și răsturnări care înseamnă o epocă nouă, dar e legată numai de cîteva clipe. Ea poate fi ori una, ori alta"[199]. Dar impondera-

bilul, cu un atît de mare rol, constituie sensul existențialist al realității: prin imponderabil se vede că existența precede esența, dar prin existența de acest tip se ajunge exact la precipitarea unei esențe.

În genere, teatrul lui Camil prezintă personaje care sînt atît cît alegerile lor; ele sînt situații pentru că sînt conștiințe. La rădăcina situațiilor stau tensiunile provocate de existența celui care voind să fie el însuși printr-o alegere, trăiește paradoxala situație de a fi el însuși în funcție de ceilalți. Unitatea remarcabilă a acestui teatru o dă tocmai existența stereotipă a situațiilor și nu a oamenilor, altfel spus a existențelor legate de esențe și nu de alegeri esențiale. Căci eroii lui Camil nu sînt absoluți, ci oameni care absolutizează, iar absolutizînd capătă conștiința relativității alegerii. Acesta e unicul și marele paradox pe care de altfel omul și scriitorul l-au descris din totdeauna. În rest, existența este un șir de situații identice pentru toți indivizii care devin însă unici prin dozajul variabil, concret, al situațiilor combinate, sau cu atît mai asemănători cu cît un număr mai mare de situații sînt recurente. Astfel se explică unitatea și evident univocul remarcabil din teatrul lui Camil. Dramaturgul a mai lăsat piesa *Aici se repară ieftin roata norocului* pomenită frecvent în ultimii ani ai vieții și publicată numai parțial: s-ar părea că ea abordează din perspectiva sa personală asupra istoriei, actul insurecției din august 1944.

V. TEORETICIANUL PROZEI ȘI PROZATORUL

PRECIZĂRI ÎN LEGĂTURĂ CU PROZA SE GĂSESC mai ales în eseul *Noua structură și opera lui Marcel Proust*. Pentru Camil Petrescu, Proust este un moment tot atît de important ca Balzac, pentru că oferă un punct de plecare unei noi direcții în literatură. Înainte de a descrie „noua structură", Camil întreprinde un examen critic al direcției vechi în proză, potrivit aceleiași metode antitetice. Proza tradițională devine desuetă, deoarece nu mai corespunde noilor descoperiri din știință și filozofie: ea pornește de la baza raționalismului cartezian prin care se definește caracterul uman, adică „o comportare imanentă, logică, dintr-o cauzalitate morală, cu consecvență mecanică, înfățișată am spune, „more geometrico"[200]. Clasicismul, romantismul, realismul și naturalismul uzează de tipuri sau arhetipuri, predictibile în comportament. Chiar și Dostoievski este introdus de Camil aici pentru că ar fi construit tipuri raționaliste, dar prin răsturnare. Pentru a sugera apoi o nouă structură, el schițează mai întîi

tabloul științific și filozofic al epocii, căreia îi găsește anticipatori în Schopenhauer și în Nietzsche, în lebensphilosophie, adică în întoarcerea la rădăcinile vieții: „Nu cauzalitatea exprimată matematic, ci spre morfologia organică, spre instinct, spre inconștient, spre inefabil, spre unicitatea fenomenului vital...[201]. Primul pas revoluționar e făcut de psihologie și mai ales de psihologia formei, pentru care eul nu mai e o sumă de senzații, după cum versul nu e suma cuvintelor care-l alcătuiesc[202]. Bergson aduce intuiția, căci formele unice nu pot fi înregistrate prin posibilitățile raționalului; în același sens merge și fenomenologia husserliană, care ca și intuiționismul, pune accent pe timp. În alte domenii ale științei se pătrunde în zonele similare ale instabilului și relativului conceptual; în fizică se fundamentează mecanica ondulatorie, teoria cuantelor și a relativității. *Noua structură*, precizează Camil, nu e irațională, ci o extensie a raționalului prin gîndirea paradoxală a ambelor posibilități ale unui obiect. În biologie se tinde către o corelație cu neovitalismul filozofic, fiziologia descoperă că omul nu e o mașină, ci organism. Apar științe noi ca endocrinologia, psihopatologia, psihanaliza. „Dizolvarea noțiunilor solide, instalarea ipoteticului mobil; reorientarea atenției asupra actului originar, promovarea fluidului, a devenirii sufletești în locul staticului, a calității în locul cantității și mai ales descoperirea acelei impresionante solidarități a momentelor sufletești încît se ajunge la ideea de organicitate psihică și deci de unicitate, arătau că Noua structură în psihologie se înfățișează sub semnul covîrșitor al subiectivității în locul obiectivității."[203] Scriitorul modern refuză obiectivitatea ubicuă, punctul de sprijin fiind mutat

în conștiință: „... nu putem cunoaște nimic *absolut*, decît răsfrîngîndu-ne în noi înșine, decît întorcînd privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc“[204]. Trecînd la detaliile noii structuri, Camil face analiza duratei și simultaneității în sens bergsonian, a infinitezimalului psihologic, a omniprezentului care confundă o „propunere de realitate“ cu realitatea originară, pentru a da apoi metoda principală: „Să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gîndesc *eu*. Aceasta-i singura realitate pe care-o pot povesti. Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi, eu nu pot ieși... Orice aș face, eu nu pot descrie decît propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi“[205]. Persoana întîi dă unitatea de privire; se cere pe de altă parte timpul prezent, adecvat curgerii de gînduri, îndoieli, imagini, năzuințe, afirmații și negări absolute sau amintiri involuntare al căror flux misterios dirijat aduce digresiunea și corecțiunea, nuanța și relativizarea. Rolul afectelor e imens: ele sînt cimentul organizării structurale. Numai memoria involuntară poate da concretul, susține Camil, refuzînd în modul acesta compoziția clasică și stilul elocinței. În sprijinul afirmațiilor sale, teoreticianul aduce un număr imens de trimiteri din care pot fi amintiți Ortega y Gasset, Klages, Mc. Dougall, Pierre Janet, Kretschmer, Boven Stern, Spranger, Fechner, Weber, Wundt, Zola, Schopenhauer, Nietzsche, Dilthey, St. Mill, Driesch, Bergson, Husserl, Louis de Broglie, Boole, Peano, Couturat, Russel, Heisenberg, Gillet, Maranon, dr. Marinescu, Charcot, Brown Sequard, E. von Hartmann, Freud, Kant. Nu s-ar putea afirma că eseistul ar fi pătruns în profunzimea operelor

celor la care face trimiteri, și nici chiar că le-ar fi citit. Lucrul este ușor de afirmat prin faptul că trimiterile se fac numai la nume, că ideile nu sînt amănunțite, că ele sînt necesare doar pentru construcția unui sistem, pentru care cauză tot ceea ce nu intră în sistem este foarte fenomenologic pus între paranteze. De altfel distincția foarte marcată între vechea și noua structură, nu este pe deplin posibilă decît pentru un entuziast adept al noului în proză. Se pot găsi și s-au găsit pentru literatura modernă tot felul de anticipări chiar în epocile refuzate de Camil, lucru posibil și teoretic în măsura în care orice concept estetic se prezintă ca realitate istorică și ca posibilitate psihologică eternă exprimată printr-o convenție literară oarecare. Pe de altă parte, opera lui Proust nu este memorie involuntară pură, ci un foarte complicat amestec de memorie voluntară și involuntară, ce se evidențiază destul de clar la lectura întregului ciclu.

Camil reduce apoi destinul prozei moderne la Marcel Proust. Se pare că nu ar fi auzit de Kafka, Faulkner sau de Virginia Woolf bunăoară, iar pe James Joyce, pomenit în *Jurnal* și în același eseu cu *Ulyse* îl neagă total. Motivul nu poate fi decît unul: nu l-a înțeles pentru că pur și simplu nu reiese că l-ar fi citit. Prin interferența de evolutiv și devolutiv Joyce ar fi putut oferi o exemplificare mult mai fericită substanțialismului decît Proust. Indiferent de acest lucru, Camil Petrescu este unul dintre promotorii înnoirii literaturii la un înalt nivel principal într-o vreme cînd filozofic și tehnic, romanul românesc rămăsese la stadiul primei jumătăți a secolului XIX sau trecuse la confecționarea unor rudimente moderniste fără acoperire teoretică serioasă.

Din principiile enunțate reies și preferințele sale. În afara lui Liviu Rebreanu, Camil îl elogiază pe Panait Istrati pentru că a adus un mare serviciu limbii fiind primul scriitor al acestui neam care nu a renunțat la cuvintele și expresiile autohtone prin redactarea într-o altă limbă. Proza „pitorească" a lui Mihail Sadoveanu e „searbădă"[206], dar aiurea găsește că *Viața lui Ștefan cel Mare* e un model de biografie. După Eliberare îi va recunoaște toate calitățile puse înainte sub semnul întrebării. Camil salută și apariția primului volum din romanul *La Medeleni*, dar subliniind clasa socială căreia îi aparțin copiii lui Ionel Teodoreanu, amintește și de lipsa lor de instrucție, de marea lor superficialitate evidențiată și prin prezentarea idilică a realității.

Ocupîndu-se de speciile romanului, în aceeași viziune a autenticității, Camil anulează într-un strălucitor eseu romanul polițist, care este după el „o întoarcere la exerciții puerile, la dificultăți sporite nu din condiția obiectivă, ci prin precaritatea intelectuală a cititorului".[207] S-ar putea ca acest eseu să fi avut tot un punct de vedere polemic, termenul de opoziție oferindu-i-l analizele lui Mihai Ralea la romanul senzațional. Stereotipia conflictuală a romanului polițist e opusă infinității concretului; în spirit structuralist, Camil degajează modele și găsește că narațiunea de detecție se bizuie în esență pe schema intersecției a două serii epice, dintre care una e discret neglijată, și pe existența unui moment de echivoc a cărui realizare e sarcina cea mai dificilă pentru un romancier. Sînt enumerate cîteva locuri comune ale speciei: tipicul personajelor, femeia despăgubită în final, clubul select, elementul tehnologico-științific, umorul, servitorul sau prietenul inimos și ursuz.
150 Defecțiunile logice ale romanului polițist sînt anali-

zate pe o operă de Edgar Wallace, căruia nu i se reproşează imoralitatea, ci prostia fadă. Cauza e evident substanţialist-noocratică: nu există o poliţie intelectuală, iar autorii „cred că un criminal poate fi inteligent, cînd fenomenologic, acesta nu e decît un imbecil supra-activ".[208] Neajunsul şi calitatea principală a acestui examen constă în faptul că se porneşte în sens substanţialist de la un singur exemplu pentru a se defini clasa; procedînd astfel, Camil Petrescu nu greşeşte decît prin lipsa de abundenţă a locurilor comune reperate. Analiza naraţiunii poliţiste executată de Camil este paralelă cu eforturile similare ale şcolii formaliştilor ruşi, anticipînd multe comentarii contemporane. Singura deosebire este că formalizarea se face nu în scopul afirmării unei posibilităţi epice, ci al discreditării ei.

Un alt nivel al prozei ades abordat e stilul în sensul tradiţional al cuvîntului. Prin opoziţiile cunoscute, stilul clasic, stilul frumos, evolutiv. Calofilia poate lua forma mimetismului stilistic, prezent în literatura fals idealistă care foloseşte stilul „nobil" pentru a-şi ascunde laşitatea, mediocritatea şi chiar corupţia. „Singură revolta e generoasă. Lumea e atît de rea şi de ipocrită, că un suflet loial nu poate cunoaşte decît protestarea indignată... Şi chiar cînd vorbeşti de durerile tale, să fii calm ca şi cînd ai vorbi de dureri străine. *Să obiectivezi totul, chiar lirismul.*[209] Dispreţul pentru calofilie ia formele unei înverşunări consecvente; dar nu e mai puţin adevărat că spre sfîrşitul vieţii va accepta şi pentru scrisul frumos un statut de existenţă, anume prin poezia lirică, unde nu e un scop în sine, adică un indiciu al decadenţei.[210]

Explicaţiile anticalofiliei pot fi date de precizarea funcţiilor cuvîntului în sens substanţial. Cele mai

generale idei în această privință pot fi întîlnite în studiul *Limba literară*, în care se ocupă cu deosebire de traduceri. Cuvîntul e abordat prin fenomenologie aproape în sensul structuralismului, dar fără bagajul terminologic. Încă din 1924 Camil figurează planurile sintagmatic și pragmatic ale limbii și existența funcțională a cuvintelor numai prin context: „Să precizăm că nici un cuvînt nu are valoare în afară de cadru. Mai precis, un singur cuvînt nu poate determina un înțeles, cum o linie nu poate determina un punct. Ca să determin un punct am nevoie de intersecția a două linii, ca să determin un înțeles am nevoie de intersecția a două cuvinte."[211]

În cadrul general al limbii, el distinge o limbă literară de una neliterară, enumerînd și alte opoziții în prelungirea seriei de bază: poetic-nepoetic, artistic-vulgar. Limba literară ar fi în accepția conformistă ...„un fel de noblețe de ordin artistic acordată unui anumit vocabular", literare fiind în epocă mai ales neaoșismele, alese însă printr-o disociere a valorilor semnificantului de cele ale semnificatului, primele fiind autonomizate. În literaura română fenomenul datează după el din epoca junimistă, cînd constituie un efort firesc de regularizare a limbii prin impunerea unor norme care lipseau. „De pe la 1895, observă Camil, literatura oficială și școala și-au ales ca axe de ordonare a valorilor criteriile junimiste, sacrificîndu-se astfel autenticul, patheticul, profunzimea psihologică"[212]. El devine un impediment serios mai ales pentru literatura ce se vrea autentică, stilul calofil neputînd să redea realitatea conștiinței. Camil consideră că în noile condiții numai proprietatea cuvîntului este utilă literaturii; prin
 această teză, artistul e apropiat din nou de savant,

așa cum de altfel mai încercaseră Zola sau Taine înainte, dar criteriul de asociere e diferit: „Proprietatea expresiei e o realitate indispensabilă artistului adevărat și omului de știință în sensul superior al cuvîntului. Ea este piatra filozofală a îndeminării. Cîmpul ei este nelimitat într-atît încît știința se mai definește în logica modernă și ca o limbă precisă. Firește că precizia expresiei atunci cînd e vorba de gînduri și simțiri obicinuite nu are vreo valoare deosebită."[213] Adecvarea nu este importantă la nivelul gîndirii comune, ci în încercarea de fixare a trăirii complexe: „Unde începe dificultatea este în lumea fluidă, instabilă, insesizabilă a gîndurilor superioare, a simțirilor complexe, a tonalităților sufletești infinit nuanțate... Dificultatea de expresie e în raport direct cu valoarea gîndirii, sentimentalității și sensibilității."[214] Exprimarea depinde și de gradul de flexibilitate al limbii în care se scrie, de capacitatea ei de asimilare a cuvintelor pe care nu le posedă. Problema scrisului e problemă de raport între noțiune și cuvînt, și din acest punct delimitarea e tranșant substanțialistă: „Adevărul e că numai artiștii adevărați trec de la noțiune la cuvînt, pe cînd marea masă a celor nechemați trece de la cuvînt la noțiune."[215] Va găsi o tendință anticalofilă la Proust. Adeziunea față de *Amintirile colonelului Lăcusteanu*, cărora le dedică un studiu, are același sens, Camil căutînd și explicațiile acestui stil: „... Nefiind silit să consulte autoritățile distins literate și să se înmlădie superstițiilor literare ale timpului, el nu se ajustează la furcile nici unei conduite beletristice. Calcă în toate strâchinile caligrafice devenite academice, spune tot ce-i trece prin cap."[216] Stilul e determinat de natura omului; ca de obicei, comentariul la Lăcusteanu cuprinde elemente

care-l definesc pe Camil însuși: „E o sinceritate egotistă, neconștientă despre felul ei, nu construită din afară, ea crește din celulele ei proprii dezvoltate. Evoluate“[217]. A transcrie trăirea fără grija normei este comandamentul suprem, pe care prozatorul îl impune și doamnei T. din *Patul lui Procust*. „Arta n-are de-a face cu ortografia... Scrisul corect e pîinea profesorilor de limba română. Nu e obligatoriu decît pentru cei ce nu sînt scriitori... Marii scriitori sunt mai abundenți în greșeli de ortografie decît bancherii... Ortografia o poate cunoaște orice elev premiant în clasa a cincea de liceu.“ Cum se va scrie atunci? „Luînd tocul în mînă, în fața unui caiet, și fiind sinceră cu dumneata însăți pînă la confesiune.“ Problema talentului? „Nici unul dintre marii scriitori n-au avut talent“ cu excepția unor Flaubert, Maupassant sau A. France. „Stilul frumos... e opus artei... E ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință.“ Dar ce e atunci scriitorul? „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectele neînsufletite. Fără ortografie, fără stil și chiar fără caligrafie.“[218] „Povestește net, la întîmplare, totul ca într-un proces verbal“ cere el lui Fred Vasilescu[219]. „Stilul e moartea însăși“ scrie Camil în *Jurnal*[220]. Evident, Camil nu se gîndea să teoretizeze dicteul automat, căci pentru el scrisul ca trăire nu este mai puțin act de cunoaștere. Două primejdii pot întîmpina astfel de transcrieri: neinteligibilitatea și prolixitatea. Dacă e important ca scrisul să fie inteligibil sau nu, iată o problemă de care Camil nu se ocupă; în ceea privește prolixitatea, el nu o refuză, așa cum n-o re-

fuzase Proust: „E destul de neserioasă această economie a scrisului, cînd spațiul e nelimitat, cînd timpul e infinit, cînd oamenii se îndeletnicesc atît de puțin cu fapte vrednice de stimă... E destul de comică această economie, care pretinde să spui cît mai mult, în cît mai puține cuvinte..."[221] „Îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material, cît mai mult, chiar cînd ți-ar părea încărcat ori de prisos, fii prolix, cît mai prolix. Folosește cînd vrei să te explici comparația, încolo nimic", îl sfătuiește el pe Fred[222].

Necesitatea preciziei prolixe în traducerea trăirii prin cuvinte e afirmată și în privința traducerii unei opere literare dintr-o limbă în alta, problemele fiind sinonime, diferind materializarea trăirii, căci lectura este și ea un act de trăire ce trebuie să fie autentic.

Pentru traduceri apare și termenul gramatică dar Camil se referă de fapt la o semantică aplicată pe autori clasici. Condițiile traducerii sînt: „Să nu siluiască gramatica și să traducă exact cuvîntul ca înțeles, ca întindere, intensitate și tonalitate a conținutului în ceea ce privește nuanțele"[223]. Cele trei calități amintite sînt preluate din *Cercetările logice* husserliene. Se poate reține echivalarea sensurilor cuvintelor *traducere* și *transcriere*, forme de manifestare diferită ale aceleiași conștiințe. În felul lui, Fred Vasilescu este un traducător perfect. Principiile filozofice și cele de estetică a prozei apar de altfel pe deplin ilustrate prin romane și nuvele.

Geneza romanului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* este obscură. Ideea de a scrie un grup de nuvele despre război pare a fi mai veche. *Vitrina literară* din 21 octombrie 1929 îl anunță cu un volum de nuvele, dar *Omul liber* din 29 martie

1930 scrie despre un roman al vieții de după război depus de Camil la Cultura Națională. *Vremea* din 3 aprilie anunță două romane de război de Camil Petrescu purtînd titlurile *Romanul Căpitanului Andreescu* și *Ultima noapte de dragoste și întîia noapte de război;* aceeași foaie dă de mai multe ori informații despre stadiul editorial al romanului, în numărul din 3 iulie atestîndu-se titlul *Proces verbal de dragoste și de război.* Un interviu luat autorului și publicat în *Facla* din 10 noiembrie 1930, în momentul apariției romanului, va aduce primele precizări asupra intențiilor sale ce vor fi reluate de altfel în nenumărate alte rînduri, cu unele variațiuni. Cîteva fragmente publicate prin periodice anticipă editarea volumului: *Drum cu ocol la Odobești* (*Tipărnița literară*, nr. 2—3/1930), *Ultima noapte . . .* (*Facla*, nr. 381/1930). Romanul e în parte raportabil la experiența personală, în parte e o ficțiune.

„Negreșit, trebuie să lămurim că dacă partea întîia a acestui roman e o fabulație, e adică născocită de un autor care nici nu era însurat și nici nu avea o familie pe vremea aceea și deci eroul Ștefan Gheorghidiu cu soția lui sînt pură ficțiune, în schimb, se poate afirma că partea a doua a cărții, aceea care începe cu întîia noapte de război, este construită după memorialul de companie al autorului, împrumutat cu amănunte cu tot eroului."[224] Dar ambele părți sînt scrise la persoana întîi și ambele au ca personaj principal pe același Gheorghidiu care se confesează exact cu aceleași procedee și în prima parte și în a doua, potrivit „noii structuri".

Un asemenea roman se rupe de ordinea prozei tradiționale prin faptul că e îndeajuns de complicat prin detalii pentru a fi dificil de rezumat sau extrem de lesne de indicat prin cîteva rînduri generale. Pe

scurt, romanul e povestea unei iubiri situată sub semnul geloziei și care se epuizează în cadrul experienței trăite de narator în circumstanțele primului război mondial. Cuplul conjugal format din Ștefan Gheorghidiu și Ela e la început una din iubirile tipice pentru studențimea săracă a timpului. O moștenire neașteptată din partea unui unchi aruncă pe cele două personaje în lumea burgheziei opulente și mondene, străină lor pînă atunci. Pentru acest cuplu, noua lume constituie proba de foc a omogenității și unitatea inițială se dovedește a fi fost provizorie. Scrisă din perspectiva bărbatului care actualizează un episod existențial rememorîndu-l, povestea nu e numai o încercare de salvare sau restabilire a iubirii, fapt ce se dovedește imposibil, ci mai ales o încercare de definire a propriei personalități, iar această încercare pune pe individ în dezacord total cu întreaga lume.

Privită în intimitatea ei, inadaptabilitatea are cel puțin trei cauze, toate de o importanță egală: conflictul individului cu el însuși, conflictul cu ceilalți, conflictul cu universul. Primul dintre conflicte, de natură manifest fenomenologică, e îndeosebi caracteristic personajelor intelectuale ale autorului. Pentru Camil, constructorul de antiteze, existența este o contradicție, un paradox ai cărei termeni sînt rațiunea și pasiunea, afectul și intelectul aflate într-o continuă luptă dialectică, fiecare reprezentînd forțe ce nu reușesc să se învingă definitiv fără anularea totalității care le include. În cazul intelectualului Ștefan Gheorghidiu, luciditatea care domină nu poate învinge definitiv sentimentele și pasiunile iraționale; singurul lucru pe care-l poate face este să explice, și explicînd să depășească. Ar putea fi rezolvată această antinomie intimă a individului?

Soluțiile se găsesc în gîndirea necontradictorie, în gîndirea unui singur termen prin ignorarea sau suprimarea celuilalt, sau în anularea simultană a celor doi termeni. Prima situație este specifică personajelor intelectuale masculine, ultimul caz este al celor feminine. Soluția temporară a trăirii antinomiei existenței în mod conștient, descrierea ei fără opțiuni unilaterale în funcție de solicitările exterioare, este realizată de Ștefan Gheorghidiu pentru care trăirea rememorării este deja indiciul rezolvării situației paradoxale provocate de conflictul dintre conștiință și pasiune.

Conflictele interioare sînt îndeobște evidențiate prin raporturile sociale ale individului, care prin solicitarea pasiunii sau rațiunii, creează noi dezechilibruri interioare. Ștefan Georghidiu trăiește relativ ca o ființă autonomă; el este atras însă de o altă ființă prin iubire și este angrenat pe de altă parte în alte structuri sociale. Iubirea, și mai ales gelozia declanșează conflictele din interiorul personajului, acea tensiune psihologică și acea necesitate de mascare a tensiunii cerută de adaptarea la situație. Dualității personajului, în care pasiunea absurdă prin imposibilitatea de a se explica se confruntă cu tenacitatea care vrea s-o explice, i se adaugă dualitatea omului care tinde să-și ascundă frămîntarea sufletească, adoptîndu-și social o mască pe cît posibil indiferentă. Cei doi îndrăgostiți reprezintă caractere opuse, situate extrem în planul intelectului, afectelor și moralei. Lucrul era observat de Pompiliu Constantinescu: „Literatura dlui Camil Petrescu a urmărit insistent lupta sexelor simplificate în două entități contradictorii. Bărbatul reprezintă o conștiință intransigentă, un fel de absolut moral aplicat

mai ales în iubire, femeia e un animal cochet, inferior sufletește, ispită a simțurilor și primejdie a echilibrului interior. În iubire, dl. Petrescu vede lupta a două esențe biologice. Bărbatul își angajează într-o experiență erotică întreaga personalitate, în timp ce femeia își oferă ca să-și retragă elanul capricios al unei permanente funcții vegetative. Originalitatea sa se mișcă între acești doi poli variabili."[225]

Dar însuși faptul că individul analizează indică autentica natură a iubirii care e autosugestie și opțiune cu caracter disociativ, avînd mai curînd rolul de a se realiza pentru a-și arăta inconsistența. „O iubire mare e mai curînd un proces de autosugestie..., afirmă Gheorghidiu. Trebuie timp și complicitate pentru formarea ei. De cele mai multe ori te obișnuiești greu la început, să-ți placă femeia fără care mai tîrziu nu mai poți trăi. Iubești întîi din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită, îți repeți că nu e loial s-o jignești, să înșeli atîta încredere. Pe urmă te obișnuiești cu un peisaj. Și treptat îți trebuiește prezența ei zilnică. Înăbuși în tine mugurii oricăror altor prietenii și iubiri. Toate planurile de viitor ți le faci în funcție de nevoile și preferințele ei. Vrei succes ca să ai surîsul ei. Psihologia arată că au o tendință de stabilizare stările sufletești repetate. Și că, menținute cu voință, duc la o adevărată nevroză. Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic la urmă."[226] Analiza acestui mecanism psihologic este absolut semnificativă pentru toate personajele masculine ale lui Camil prozatorul sau dramaturgul. Dar descompunerea mecanismului iubirii nu rezolvă și existența iubirii, care se epui-

zează prin uzaj psihologic și social. Personajul care caută explicațiile eșuării unei comunicări, nu pretinde o soluție, ci în primul rînd o certitudine pierdută, apoi certitudinea pierderii definitive și irevocabile în funcție de imposibilitatea sa de adaptare la o nouă condiție pe care i-o oferă femeia. Practic, Gheorghidiu nu poate rupe definitiv o legătură sufletească decît în clipa în care certificîndu-i degradarea are toată voluptatea certitudinii ei.

Conflictului dintre sexe i se adaugă conflictul social la nivel macroscopic, în care microstructura afectivă este integrată. Raporturile din cadrul cuplului sînt agravate prin această latură a existenței. Se remarcă așadar o tensiune proprie individului, una a individului integrat în cuplu și una a cuplului integrat în societate. Atîta vreme cît Ela și Gheorghidiu trăiesc într-un univers închis, soliditatea iubirii nu poate fi nici verificată nici pusă la îndoială; opțiunea pasională nu vizează încă orgoliul și teama de ridicol care caracterizează personajele autorului. Atunci cînd bărbații încearcă să-și rezolve raporturile sociale, ei nu vor avea de ales decît între puține drumuri: a plăti cu propria viață opțiunea idealului absolut, ca Ladima sau Gelu Ruscanu, a se adapta la condițiile noi renunțînd la propria opțiune, ca Radu Vălimăreanu sau dr. Omu, sau a căuta mereu alte obiecte care să se substituie celor degradate, păstrînd intactă setea de absolut și puritate. Ultimul este drumul ales de Gheorghidiu și de Gralla; omul nu e distrus de iubirea înșelată, unei soluții erotice de realizare individuală îi urmează o altă experiență, rămasă necunoscută.

Romanul conține două experiențe bine conturate, oarecum simetrice și între care există un relativ

echilibru. Prima este drama erotică a lui Gheorghidiu; cea de a doua e drama individului integrat concret într-o colectivitate. Din acest punct de vedere i s-a reproşat autorului lipsa de omogenitate a cărţii, de la concepţia generală asupra realităţii pînă la diferenţele stilistice. S-a convenit apoi că cele două cărţi sînt structural diferite: romanul iubirii şi romanul războiului. Tot Pompiliu Constantinescu realiza deosebit de clar structura duală a romanului: „Romanul de iubire al lui Gheorghidiu se desfăşoară pe axele unei realităţi interne, alcătuită din ardoare erotică şi din prăbuşiri de straturi morale prin invazia treptată a geloziei, superior analizată cu mijloace de acuitate stendhaliană; romanul lui de război e jurnalul patetic al unui intelectual deformat de asprimile campaniei şi care-şi înregistrează, cu aceeaşi lucidă sinceritate, aci mai mult plastic decît analist, variaţiile unui eu de un accentuat şi conştient individualism."[227]

Experienţa războiului nu era pentru prima dată consemnată aici de autor. Trei foiletoane din *Banatul* cuprind episodul *O recunoaştere ofensivă;* publicat din 11 iulie 1919, el va fi introdus cu unele rectificări în capitolul *Post înaintat la Cohalm* din roman. *Ciclul morţii* exprimase cu vigoare drama omului participant la un dezastru în care el nu reprezintă decît un element de figuraţie dintr-un spectacol inexplicabil în originile şi finalităţile sale. Numeroase articole cuprind episoade rememorate din acest război, mai ales atunci cînd scriitorul vrea să opună pe cei care au făcut războiul celor care au cîştigat de pe urma lui. În spiritul gîndirii antitetice, care observă extremele şi ca excese ale realităţii deformate, el se ocupă şi de literatura primului război. *Şarja de la Robăneşti* şi *Mare emoţie în lu-*

mea prozatorilor de război vizează cele două tendințe opuse din tratarea temei: înfrumusețarea războiului în scopuri de propagandă patriotică și urîțirea lui excesivă care declanșează însă neașteptate adeziuni în tineret. „Cărțile care exagerează masacrele sînt tot atît de dușmane adevărului cît și cele care idealizează luptele" este convingerea lui[228]. Adevărata dramă a primului război a fost după Camil una individuală: „De alt soi a fost drama războiului, decît de măcel colectiv. A fost drama personalității, nu a «grupei anonime», un cataclism anonim. De aceea în «Ciclul morții» n-am descris niciodată un măcel colectiv, nu apare nici o luptă ci numai viața interioară a insului. La fel și în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război...*" Camil nu mai face din război un prilej de exaltare a virtuților și eroismului, figurîndu-l în schimb ca haos, mizerie și absurditate cu un simț al autenticului, care aiurea s-ar putea găsi numai la Céline. Ca pentru Fabrice del Dongo, în bătălia de la Waterloo, frontul pare mai ales o învălmășeală gigantică în care individul marionetă ia contact personal cu un număr mic de evenimente.

Experiența războiului este una dintre formele raportării individului la univers. Căci războiul este un fenomen cosmic, un cataclism fără responsabilitate nominalizată. Pentru un intelectual războiul poate deveni atunci mijlocul trăirii absolute, în sens concret, omul fiind redus la un număr de reacții elementare care formează sîmburele primitiv, reducția esențială a omului. „Nu pot să dezertez, mărturisește Gheorghidiu, căci, mai ales, n-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lip-

seàscă ea din întregul meu sufletesc. Ar avea față de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare."[229] O explicație o dă deci orgoliul, dar mai înainte de toate un sentiment absolut al loialității. Descoperirea propriei individualități e un act de loialitate față de sine. „Îmi putusem permite atîtea gesturi pînă acum, pentru că aveam un motiv și o scuză: căutam o verificare și o identificare a eului meu. Cu un eu limitat, în infinitul lumii, nici un punct de vedere, nici o stabilire de raporturi nu mai era posibilă și deci nici o putință de realizare sufletească..."[230] Camil, participînd la evenimente, afirmase același lucru.

Realitatea absurdă a frontului, inconștiența și cinismul cu care cercurile conducătoare privesc războiul, vor reprezenta tot atîtea revelații dureroase pentru personaj. Dar simultan, omul ideii, cel care era obligat să se supună convențiilor și prejudecăților sociale burgheze sau să se suprime, face experiența comunicării directe cu colectivitatea, descoperind sensul solidarității pe care o dă camaraderia și egalitatea în fața morții. Altfel, aflat direct sub amenințarea dispariției, trăirea este totală. De aici autenticitatea transcrierii exacte a sentimentelor, senzațiilor, gîndurilor, a reacțiilor lipsite de ostentație, de lașitate sau eroism. Pentru individul redus la cîteva reflecții și reflexe esențiale timpul exterior și cel interior coincid, și tocmai coincidența care refuză disimularea cerută de relația socială este marea descoperire a prozatorului.

Dar experiența războiului se apropie de sfîrșit. Aceea a iubirii de asemenea. Care va fi drumul personajului de acum încolo? Esențial, el e previzibil:

Gheorghidiu se va angaja în noi experienţe ale sincerităţii şi le va trăi în acelaşi mod absolut, realizîndu-şi (după termenul fenomenologic preferat) viaţa. În finalul romanului el se desparte de o lume, eliberîndu-se de orice angajamente, creîndu-şi noi disponibilităţi de existenţă. „A doua zi m-am mutat la hotel pentru săptămîna pe care aveam s-o mai petrec în permisie. I-am dăruit nevesti-mi încă o sumă ca aceea cerută de ea la Cîmpulung şi m-am interesat să văd cu ce formalitate îi pot dărui casele de la Constanţa. I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ, la cărţi... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul."[231]

O asemenea ruptură este absolută. Ea reprezintă moartea individului vechi intrat în act devolutiv. Cum ar putea el să-şi susţină public o asemenea moarte? Evident nu prin suprimarea fizică, pentru că ea n-ar fi o revelaţie pentru nimeni, ci printr-o alegere tranşantă, de dincolo de existenţa de pînă atunci. Camil lasă cartea suspendată, potrivit procedeului său favorit de nedeterminare. Dintr-un discurs parlamentar al lui Nae Gheorghidiu, introdus într-o notă de subsol la romanul *Patul lui Procust*, reiese că „sublocotenentul în rezervă Ştefan Gheorghidiu şi-a găsit pedeapsa în fundul ocnei", şi că nimeni din familie nu l-a ajutat să scape. Nepotul, reiese prin opoziţia practicată de Nae Gheorghidiu, ar fi trădat armata română.[232] O pagină mai departe, tot în subsol, se dă o indicaţie în privinţa enigmaticului act al personajului, înseriat între altele: Ştefan Gheorghidiu, Ladima şi Fred Vasilescu sînt individualişti străluciţi dar dizolvanţi.[233] Destinul lui Gheorghidiu, indiferent de realizarea lui concretă, este unul individualist.

Dacă se depășesc preferințele afirmate prin cronicile proprii pentru a se ajunge la regiunea influențelor suportate, două nume circulă mai ales în legătură cu proza lui Camil: Marcel Proust și Stendhal. S-a văzut că Proust era obiectul unui adevărat cult pentru autorul român care ajunsese chiar să afirme că neînțelegerea acestuia e un simptom de mediocritate literară[234]. Operă influențată de intuiționismul bergsonian, *À la recherche du temps perdu* este importantă prin breșa făcută în arhitectura tradițională a romanului care-și pierde unitatea clasică datorită cîmpului narativ dat de combinația de memorie voluntară și involuntară a timpului retrăirii memoriei. Punctul de plecare al lui Proust, acel scepticism absolut individualist relativist, care consideră că orice lucru poate fi adevărat dintr-un anumit punct de vedere. Efectul concret al acestei incertitudini este aglomerarea de material psihologic în jurul unui obiect indicat prin toate trăsăturile diverselor momente, prin reactualizări care precizează și suprapreciează. Rezultă de aici o suprapunere de imagini dintre care nici una nu este esențială, căci dacă obiectul e constituit dintr-o serie de individualități contradictorii, aceasta se datorește conștiinței care-l are drept obiect, și care discriminează treptat între nucleul de semnificații și semnificațiile de tranzit. Memoria involuntară presupune apoi elemente neracordate cronologic; obiectul apare descompus în infinite detalii dispersate în spațiul vast al întregii opere.

Dar există și influențe oarecum directe, la nivelul situațiilor. Triunghiul Ștefan Gheorghidiu — Ela și acel dansator și „vag avocat" poate aminti de triunghiul format din Swann — Odette de Crécy și For-

cheville. Odiseea erotică a lui Swann sfîrșește temporar cu următoarea mărturisire: „Cînd te gîndești că mi-am irosit ani de viață, că am vrut să mor, că mi-am dăruit dragostea cea mare unei femei, care nu-mi plăcea, care nu era genul meu![235]. Concluzia finală a lui Swann e premisa iubirii lui Gheorghidiu: „Ea locuia încă la mătușa ei, unde mai locuia de asemeni, în pensiune, o colegă de Universitate, pe care o cunoscusem și care-mi plăcuse mult, căci era oacheșă, iar mie nu-mi plăceau deloc blondele..."[236] Procesul declanșării geloziei și al consumării ei poate avea unele corespondențe și cu episodul *La Prisonnière*, în care apare Marcel însuși. Jocul geloziei este același la ambii autori, dar diferă finalitățile. Swann nu are puterea să rupă cu o pasiune umilitoare, Gheorghidiu își analizează umilința pentru a o epuiza; căci trăirea este în sens substanțialist depășire.

Din acest punct, legăturile cu viziunea stendhaliană încep să se contureze. Dacă la Proust combinația memoriilor parcurge un drum gratuit, tipică „omorîre a timpului", la Camil amintirile declanșate urmează un curs forțat într-o direcție a conștiinței care-și selecționează voluntar din haosul memoriei acele amintiri utile unei cunoașteri substanțiale, nu rareori semănînd și cu o acțiune de detecție. În terminologia substanțialistă, Proust ar reprezenta preocuparea intuiționismului pentru zonele perigetice, ale indeterminării în timp ce Camil e interesat de momentele apogetice, în care inițiativa joacă un rol decisiv. Gheorghidiu se angajează în fluxul memoriei, dar procesul este numai un mijloc către o finalitate cognitivă. Actualizarea devine existență lu-

cidă care vrea să explice și să sistematizeze fapte ce nu-i aparțin decît parțial, dar care includ propria opțiune. Dacă opțiunea presupune existența pasiunii și dorinței de „realizare", un individ care se realizează este dacă nu un erou, cel puțin o unicitate conștientă de ea însăși. Individul angajat prin propria decizie, care este fructul libertății și curajul responsabilității integrale, renunță la celelalte angajări posibile. Dar un individ nu se poate realiza numai prin alegeri: el trebuie să aibă și un superlativ al existenței care să-i ordoneze actele după anumite dominante intime. Iar la ideea superlativului existenței nu se poate ajunge fără sentimentul suveranității în lume. Intelectualii lui Camil îndeplinesc aceste condiții stendhaliene ale loialității eroice și virilității naive atîta vreme cît opțiunea nu-i privează de sentimentul suveranității prin obiectul opțiunii, care e femeia. Bărbatul lui Camil vede alegerea ca o compatibilitate mutuală: „Cînd e cu adevărat vorba de o iubire mare, dacă unul din amanți încearcă imposibilul, rezultatul e același. Celălalt, bărbat sau femeie, se sinucide, dar întîi poate ucide. De altminteri așa e și frumos. Trebuie să se știe că și iubirea are riscurile ei. Că acei care se iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt."[237] Superlativul vieții nu se poate realiza deci ca pură interioritate, ci prin intermediul unui obiect asupra căruia se orientează interesul individului: o femeie, o cauză de apărat, o idee. Dacă individul și obiectul nu se pot acomoda pînă la suprapunere, absolutul nu poate fi realizat și experiența eșuează. Cînd individul are disponibilități interioare, el se va orienta către alte simboluri ale absolutului, va suferi alte eșecuri, se va consola sau va

Patul lui Procust

sucomba pentru a rupe lanțul ecuației irezolubile. E interesant însă că niciodată obiectul opțiunii nu va fi suprimat fizic: eroii lui Camil distrug o pasiune, se sinucid dar nu ucid. Ei știu că eroarea se află în propria conștiință și nu în obiectele conștiinței.

Ultima noapte de dragoste reprezintă în esență descrierea unei nedeterminări a conștiinței. Se poate imagina și o corelație a nedeterminării interioare cu cea exterioară atunci cînd omul este privit ca obiect de relație, de către alte conștiințe. Acesta este cazul romanului *Patul lui Procust* (1933), pe care Camil îl socotea încă din 1932 un exemplu de proză substanțialistă.

Datorită structurii sale conflictuale, în care omul e considerat ca relație, *Patul lui Procust* poate fi privit ca un tratament cantitativ al relațiilor interumane preferențiale. Realitatea socială reiese din interdependența unei societăți externe cu matricea sociometrică. Societatea macroscopică și oficială, reprezentînd suma de grupuri vizibile și cu o formă precis stabilită, este aceea cunoscută din întreaga operă a lui Camil, adică România de după primul război, privită prin laturile esențiale pentru prozator: afacerismul, parlamentarismul, intelectualitatea, mondenitatea. Camil își fixează chiar acțiunea în timp prin personaje cu nume reale în legătură cu care face precizarea aparent inutilă că sînt fictive. Această societate externă este însă împinsă în subsolul cărții și prezentată mai ales prin articolele lui Ladima și precizările autorului. Ea constituie un fundal pentru realitatea microscopică, pentru realitatea socială afectivă. Prin alegerea mai

multor tipuri de relații dispuse simetric, se obține un tablou aproape complet al afectelor ce pot fi privite filozofic, sociologic și psihologic.

În genere, relațiile dintre indivizi sînt de patru tipuri: de atracție, respingere, indiferență și ignorare, ultima fiind un fel de minusrelație. Pentru un singur cuplu, în funcție de variațiile celor patru tipuri, se pot stabili 16 categorii de relații. Dacă se ține seama și de multiplicitatea care este ființa interioară, atracția se poate orienta către un ego, un alter ego, către un rol sau un simbol pe care interesul îl găsește în celălalt individ. Există o compatibilitate a relației cînd atracția se exercită mutual la același nivel, sau o incompatibilitate cînd atracția nu e mutuală. Ceea ce atrage atenția în roman este imposibilitatea de realizare a compatibilității, căreia îi răspunde însă de obicei o mască a compatibilității și invers. Fred iubește pe doamna T., dar nu mărturisește iubirea, Fred este dezgustat de Emilia dar pentru a afla date despre Ladima manifestă formal acomodarea deplină, doamna T. are oroare de D. dar îl acceptă chiar sexual etc.

Principiul generator al relației este întîlnirea, prin care se definește un eu prin altul. Cei doi indivizi sînt polii unui moment de reflectare reciprocă, de intermediere și disociere, de transfer. În felul acesta se realizează practic psihologizarea eroilor, care nu se pot defini decît în funcție de întîlniri umane. Există însă întîlniri nerevelatoare, cînd indivizii se reîntîlnesc sau se întîlnesc fără a comunica, și întîlniri revelatoare, apogetice, datorate în cea mai mare parte spontaneității. Întîlnirile sub speța momentului sînt extrem de numeroase în acest roman: accidentele provoacă de cele

mai multe ori apropierile plenare și în orice caz cîmpul psihologic. Fred întîlnește pe Ladima la mare și are cu el un duel, îl întîlnește cu totul întîmplător într-o noapte, într-un cartier care nu e al nici unuia, la o oră imposibilă și descoperirea este de fiecare dată o revelație substanțială. Fred întîlnește pe doamna T. la o expoziție sau pe Ladima din scrisori. Doamna T. îl întîlnește pe Fred în tren, nu știe nimic despre sentimentele încercate atunci de el. Însuși romanul este datorat în întregime unei întîlniri spontane: autorul și Fred trec pe stradă, întîlnesc din întîmplare o fostă stagiară a Naționalului, nenumită, care e de fapt Emilia, provocînd acea tulburare în Fred care-l determină să scrie. Fiecare nouă informație este o întîlnire a individului care se realizează prin informația străină, producînd uneori autentica întîlnire, acel blow-up care dă existenței plenitudine. În fața unor informații despre Ladima, Fred poate exclama: „Ce ciudat mi se pare să leg, deodată, de viața mea trecută o altă viață, la întretăiere, la o dată anumită"[238]. Întîlnirile temporale sînt comunicații prin denivelare, și cele mai eficace mijloace ale dramaticului, în măsura în care revelația este univocă, tardivă. Doamna T. află prea tîrziu cît o iubea Fred, cînd el e mort; Fred își găsește prea tîrziu un suflet identic în Ladima; Fred află prea tîrziu ce ar fi însemnat postul de secretar al fundației create în memoria fratelui său pentru Ladima. Tot el află prea tîrziu că fără să știe contribuise la distrugerea lui Ladima, cînd odată Emilia îl părăsise pe poet pentru un simplu capriciu de-al său. Autorul însuși va afla prea tîrziu că mințindu-l pe Ladima în legătură cu comportarea Emiliei, mărise decalajul dintre ceea ce
 știa poetul despre iubita sa și ceea ce era ea în rea-

litate. În aceste întîlniri, pe care de altfel tragedia le-a cunoscut din cele mai vechi timpuri, se află principiul ignorărilor, drama lumilor impenetrabile, în care călăii și victimele își asumă roluri ignorate. „Atît de multe fapte care sînt totusi în clipa noastră nu le putem bănui în viață, la doi pași de noi... Din cauza mea, Ladima s-a răsucit în el. Si nici o fibră n-a tresărit în mine", mărturisește Fred[239]. Contrastul dintre gîndul nemărturisit și acțiunea exterioară disjunctă poate fi de asemeni o cauză a impenetrabilității. Alteori, întîlnirile temporale sînt realizate de o tertă persoană, dar în același sens al denivelării dramatice: este mai ales vorba de personajele comunicante din opera lui Camil. Ladima vorbește despre Nae Gheorghidiu ca despre un necunoscut pentru Emilia, dar acesta trece în realitate pe la ea chiar cînd Ladima se afla într-o altă cameră. Lumile sînt deci nu numai impenetrabile, dar și paralele.

Psihologic, întîlnirea se realizează la Camil prin asociația involuntară, prin extragerea episodicului din haosul memoriei și ordonarea lui potrivit unei imprevizibile solicitări exterioare. În felul acesta, existența se parcelează în funcție de întîlniri exterioare și de trăiri interioare plenare, care fiind momente, devin istorii. Un roman care ține seama de acest nivel al realităților umane pur afective va fi structurat nu pe principiul istoriei, al povestii, ci al momentului, producîndu-se o paradoxală răsturnare față de situația narațiunii tradiționale: momentul nu mai este o parte a istoriei, ci istoria este o parte a momentului. Momentul este cîmpul în sens matematic, iar istoria este orice punct al cîmpului devenit punct de reper al ansamblului. Iată

de ce aceste tipuri de romane nu pot fi povestite, deși pot fi rezumate printr-un număr minim de cuvinte.

Comunicarea interumană se produce pe cale intuitivă, emoțională, prin empatie. Un individ devine un obiect care există prin ceea ce se investește în el. Un individ poate fi însă o sumă de proiecții empatice diferențiate în măsura în care el este sincronic sau diacronic centrul de interes pentru un număr mai mare de indivizi. De aici și posibilitatea de relativizare a personajelor, procedeu larg folosit de prozator, pornind de la exemplul lui Proust, dar și de la disociațiile fenomenologice dintre subiect și obiect.

Personajele sînt relativizate prin însumarea unui număr de priviri exterioare care uneori sînt contrapuse unei imagini interioare. Ladima este pentru Emilia un netot, de care are uneori milă, mai ales cînd e singură, sau atunci cînd el are o oarecare influență ziaristică. Pentru Fred Vasilescu, Ladima e însă un om serios, cu înfățișare de profesor puțin demodat, dar de reală distincție, cu care nu se poate glumi; episodul duelului îi dă certitudinea loialității și bravurii. Mai tîrziu el găsește ceva ridicul în silueta lui vetustă de profesor de geografie provincial și înăcrit. Poetul trăiește într-o cumplită mizerie, dar dictează sume fabuloase pentru ziarul scos sub patronajul lui Nae Gheorghidiu, nu fură și biografia lui e invulnerabilă; pentru Nae Gheorghidiu și Tănase Vasilescu e un om de paie, care însă devine imprevizibil primejdios în măsura în care se crede stăpînul ziarului, intransigența sa depășind perspectiva patronilor. În acest sens Ladima gîndește aidoma autorului sau lui Gelu Rus-

canu, pentru care scrisul e un act al trăirii pure: „Eu sînt un om care scrie... Şi dacă nu scriu ceea ce gîndesc, de ce să mai scriu?“[240] „Nu sînt în stare să scriu două rînduri care să nu vie dintr-o convingere adîncă“[241] repetă el pînă şi Valeriei. Dar strîmtoarea materială este adeseori indolenţă; ca antisnob pare de un conservatorism obtuz. În scrisorile de dragoste e ridicol ca Napoleon în corespondenţa de aceeaşi natură pastişată de altfel de prozator. Ca poet preferă pe Poe, Nerval, Baudelaire şi pe Huysmans din proză, dar crezul lui liric e cu totul nebulos. Pentru unii ar fi fost un geniu. Penciulescu îl consideră un dobitoc. Cibănoiu nu crede că e un mare poet, dar îi atribuie o inteligenţă rară. În genere se poate observa că mai toate contradicţiile vizibile se grupează social, spiritual şi pasional, ultimul dintre planuri fiind cel categoric şi surprinzător opus, prin pasiunea pentru Emilia. Fred oferă o ipoteză pentru explicarea acestei orbiri în denivelarea de informaţie provocată de sărăcie: Ladima nu se putea deplasa în aceleaşi sfere sociale şi controlul Emiliei era imposibil. „El era nevoit să creadă şi imaginaţia lui, necontrazisă de nici un incident al realităţii, putea să vadă o Emilie ideală, bună, suavă. Şi mai ales o Emilie plină de mister“.[242] Dar tot el afirmă mai tîrziu că Ladima nu vedea „cotidianul“ Emiliei, s-ar fi amăgit cu oarecare luciditate:... „pătimaş, împrumută înseşi Emiliei tot ceea ce-i trebuie ca s-o poată iubi şi o iubeşte anume, pentru ceea ce i-a împrumutat chiar el“[243].

O tipică nedeterminare o oferă chiar încercarea de a limpezi cauzele morţii poetului. S-ar părea că Ladima nu moare exclusiv nici de mizerie, şi nici din dragoste; că moartea pe care alţii i-au dat-o era înainte de toate în el. Pentru Fred e vorba de

o dramă provocată de cuplurile vulgare ale mahalalei sufletești, pentru că numai femeile vulgare pot produce sinucideri. Teoria lui este și aceea a lui Omu din piesele ulterioare. Pentru avocatul care a cercetat cazul există siguranța neîmpărtășită de Fred că Ladima s-a sinucis din cauza doamnei T. Pe Emilia nici n-o interesează cauza morții și probabil că nici măcar nu o bănuiește. Teozoful Cibănoiu știe că Ladima a suferit din cauza Emiliei, dar s-a sinucis pentru că-și pierduse credința mistică. Sub influența lui Bulgăran, reprezentant al crizelor perigetice, el nu mai crede în nemurire; prin dilemele neantului ateist, existența ca și creația individuală sau cosmică sînt accidente. Existența fiind unicat, Ladima are conștiința că s-a prostit fără rost. Tot Cibănoiu oferă ipoteza asupra circumstanțelor morții mistificate de sinucigașul însuși; din orgoliu, Ladima moare cu bani în buzunar pentru a nu se crede că s-a sinucis din cauza sărăciei, și lasă o scrisoare doamnei T. pentru a nu se crede că s-a autosuprimat pentru o femeie vulgară.

Un personaj nedeterminat este și Fred Vasilescu. Fred îi dă în discuție autorului „acea impresie unică de trăire adevărată", care-l face apt să dea lucruri „de interes documentar puțin obișnuit"[244]. Tot el îi mai găsește un soi de loialitate și delicatețe, o sinceritate a vieții și-l consideră un personaj individualist ca Ladima sau Ștefan Gheorghidiu. E timid în fața celor pe care-i admiră; pentru unii e prost pentru că e monden, are un tată bogat, e diplomat și aviator cu multe femei. Prietenii spun despre el că nu are inimă, dar confesiunea îl arată ultrasensibil. Pentru casa Emiliei el este probabil ceea ce era Swann pentru clanul Verdurin. Moartea sa este și ea o enigmă. Ziarele vorbesc de un ac-

cident, autorul crede într-o sinucidere amînată pînă la terminarea manuscrisului, fiind însă sigur numai de sensul substanţialist al vieţii acestuia: „Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, aşa cum, singur a spus-o parcă, «un afluent urmează legea fluviului»[245].

Doamna T., cunoscută anterior prin fragmentele *În loc de ora ceaiului* (*Cetatea literară*, nr. 1/1925) şi *Din scrierile dnei T.* (*Facla*, nr. 435/1931), e şi ea o enigmă. Preferă să-l mintă mărunt pe acel D. decît să-l respingă definitiv, arătîndu-şi franc indiferenţa. Pentru D., ea este o femeie excepţională iubită de toţi bărbaţii. I se atribuie succese pe care nu le-a avut. Un scriitor anonim, prieten de-al lui Fred, o vede prea urîtă pentru a interesa un om de gust. Autorul însuşi spune totul atunci cînd afirmă că ar fi avut în ea un personaj adecvat pentru Alta din *Act veneţian*. O imagine a Mariei T. Mănescu o oferă chiar scrisoarea de adio a lui Ladima. Moduri de nedeterminare a personalităţii comune şi lui Fred sînt şi confesiunile lor: deşi fiecare îşi are în celălalt centrul vieţii, confesiunile pun în prim plan alte personaje: pe D. sau pe Ladima cu Emilia.

Emilia este nedeterminată prin cele două grupuri opuse de perspective date de Ladima şi ceilalţi. Pentru Fred, e gravă, impozantă în atitudine, suficientă şi incapabilă să-şi acordeze comportamentul între falsitatea degajată a convorbirii şi vidul sufletesc cu care trece la amor. Unii cred că are talent actoricesc, alţii că e frumoasă. Nu are nici o acoperire sufletească în dragoste, în afara venalităţii şi veleităţii. Pentru Ladima ea e uneori un copil, are gust ales, talent mare, suflet, capacitatea de a-i

înțelege poemele și articolele. Prototipul ei este Nana lui Zola.

Cu D. se procedează identic. Și-a ratat viața din cauza doamnei T., iubind-o cincisprezece ani după ce ea s-a căsătorit. Doamna T. îl găsește mediocru, dezgustător din punct de vedere fizic, inutil, compromițător și ridicol, dar tot ea îi vorbește cu o falsă căldură cînd îl întîlnește, creînd altora imaginea unui alt D. în raport cu ea. Pentru Fred, D. e un tînăr insignifiant, față de care nu are decît dispreț. Valeria e suficientă și codoașă, îl minte pe Ladima, dar îl ajută cînd e bolnav. Cinic și laș de obicei, Gheorghidiu îl sprijină pe Ladima, bănește plătindu-i o poliță, dar îl anulează atunci cînd ar putea să-l ajute recomandîndu-l altora ca ziarist. Disponibil unei aventuri extraconjugale degradante, el apare totuși în *Ultima noapte de dragoste...* cu adevărat impresionant în dragostea pentru fiul său.

Individul poate fi deci nedeterminat prin motivarea intimă a actelor sale, prin relativizarea existenței pusă sub ordinea fluxului interior, sau prin interpretare externă, atît cît și cum apare altora. Există indivizi așa cum apar față de ei înșiși, dar din momentul în care ei realizează contactul interindividual începe să funcționeze empatia. Emilia vede în Ladima nu pe Ladima, ci un rol pe care ea îl proiectează în Ladima. Emilia este un rol pentru Fred, iar Fred este un rol pentru ea; tensiunile dintre roluri produc de altfel mișcarea psihologică.

Alegerile indivizilor pot ține de o zonă a conștientului, pot fi deci alegeri motivate, dar ele pot proveni și din zona tulbure a inconștientului pentru care motivația logică nu mai funcționează. „Sufletul omenesc este alcătuit în afară de instincte și dintr-o funcție creatoare de iluzii, despre care nu

poți să știi cînd devin autosugestii, și orice sinceritate trebuie suspectată numai cu măsură", spune autorul din roman[240]. Relațiile interindividuale pot căpăta astfel un anumit aspect patologic care nu e mai puțin o eternă fatalitate. Preferința doamnei T. pentru D., a unor Fred și Ladima față de Emilia, a lui Fred față de doamna T. țin de o asemenea condiție. Dar nu numai atracțiile, ci și respingerile pot avea aceeași sursă: „Și dacă într-adevăr el nu mă prețuiește ca pe singura femeie al cărei suflet a stat față-n față cu al lui, atunci pentru ce acum e în brațele alteia, pentru ce mie mi se întîmplă ceea ce mi se întîmplă, pentru ce el și eu trăim în medii străine, jucînd acolo o viață definitivă, cînd avem interes și nevăzut același suflet ca doi frați siamezi același pîntec? se întreabă doamna T.[247] În ceea ce privește relațiile întermintale produse sub influența unei sugestii spirituale reciproce, ele pot lua, după Gabriel Tarde, ca forme de manifestare, imitația, opoziția și invenția. Fred imită mental pe Emilia pentru a-i lua scrisorile lui Ladima și pentru a afla informații; Ladima inventează o Emilia, și chiar o doamnă T. pentru necesități de autosuprimare. În fond, confesîndu-se, Fred sau doamna T. imită mental pe autor care le propune un anumit mod de a redacta mărturisirile. Imitația facilitează descoperirea, dar înlăturînd ceea ce desparte, nu e mai puțin adevărat că ea provoacă tensiuni uriașe dacă ceea ce se imită este tranșant disociat de natura celui care imită. Cînd operația este deliberată, imitația ia forma anchetei, ca la Fred sau autor; dar cînd e intimă, ca în cazul lui Ladima, ea poate provoca cele mai grave căderi interioare marcînd ireductibilitatea pozițiilor apogetice și perigetice.

Realitatea microscopică, cea care-l interesează pe prozator, se află în devenire, în funcție de factorii creativitate și spontaneitate, la fel ca la Bergson. Relațiile au un aspect creator, determinat de moment, integrate în concret într-o configurație unică. Creativitatea ține de substanța manifestată prin actul creației; spontaneitatea este chiar viteza actului creator. Practic, creativitatea este șirul microactelor de manifestare inedită a subiectivității umane, rodul activității psihice a eului relativ liber de ceea ce nu este el. Acesta este și motorul care naște conflictul interior și baza tehnicii psihologice.

Altfel, personajele sînt atît cît se manifestă, adică roluri sociale; manifestarea e pur socială, chiar și atunci cînd ele se confesează. Rolul social e comportamentul oarecum stabilizat, rezultat din intersecția particularităților și numitorii comuni sociali. Preferința e uneori obligație socială, căci fiecare om își joacă rolul într-o structură limitată de expansivitatea sa afectivă și presiunea psihologică a ambianței. Umilirile lui Ladima, dar și ale lui Fred, față de Penciulescu sau Ladima, umilirea doamnei T. la mare de către Fred sînt exemple de variație a rolurilor, toate creînd posibilitatea analizei psihologice. Unele roluri se pot juca sau nu, sînt acceptabile sau nu, jucate anticipat și acceptate sau nu ulterior, corecte, deformate, parțiale, neînțelese. Ladima acceptă în ziaristică un rol al purității care nu se putea juca; pentru Fred, rolul față de Emilia este unul acceptabil, Emilia își joacă rolul înainte de a ști. Între rol și personalitatea intimă pot apare tensiuni care prin rezolvare dau și soluția conflictelor: prin renunțarea la unul din roluri, în funcție de alegerea intimă, sau imitația totală, prelungirea la nesfîrșit a tensiunii sau suprimarea individului

în care termenii provocînd tensiunea nu se pot nici armoniza, nici învinge definitiv. Ladima sau Fred ilustrează ultima categorie, de altfel și singura dramatică.

Interesantă este și poziționarea grupală a indivizilor, care are o mare influență asupra formei cărții. Există mai întîi un unghi de interese care dă forma cea mai largă a cărții; este un unghi de atracții avînd în centru pe însuși autorul, care e de fapt tot un rol, realizîndu-și ancheta, polarizînd pe doamna T. și pe Fred Vasilescu. Prin această poziționare, prozatorul devine un fel de ubicuitate verosimilă, expansivitatea afectivă a eroilor ajunge să constituie automat o parte din expansivitatea totală a autorului. Ca în orice doctrină, creatorul este în relații personale cu fiecare individ din univers în mod separat; expansivitatea este atunci funciară eroilor, fiind personală, dar este transcendentă prin declanșarea ei de către creator. Efectul practic al acestei poziționări este acel straniu sentiment al impenetrabilității sufletelor, pe care le leagă numai creatorul, cel ce e într-un fel străin de ele și care de altfel le poate uni, așa cum face autorul în finalul romanului, dăruind doamnei T. confesiunea lui Fred. Dacă vor fi privite în plan sincronic sau diacronic sub acest nivel, personajele sînt integrate în grupuri mai mari sau mai mici. Cele două cupluri fundamentale Fred-doamna T. și Ladima-Emilia sînt demonstrativ simetrizate prin natura termenilor. Fred este tînăr, frumos, sportiv, monden și totuși sensibil, reprezentînd un adevărat Fabrice del Dongo al literaturii române; Ladima este desuet fizic și vestimentar; doamna T. e o sensibilitate aproape maladivă, slabă dar viguroasă, Emilia este opulentă, de o imbecilitate placidă sau interesată.

Cuplul Fred-doamna T. marchează o atracție pur sexuală, dar absolutizată. Fred fuge de doamna T. pentru că ea îl epuizează prin apropierea fizică. Privirea sa este accentuat materială, vizibilă din observația meticuloasă a detaliului uman sau de decor, așa cum se întîlnește în descrierile ședeții sale la Emilia, sau de la mare. Ladima este exterior total absent, din corespondența sa ieșind în evidență numai privirea imaginativă. Cuplul Fred-doamna T. e ascuns, cuplul Ladima-Emilia e notoriu. Personajele sînt legate apoi în cupluri extravertite, în ordinea substanțialității lor. Emilia are nenumărați amanți, marcînd tocmai disponibilitatea interioară totală; urmează apoi Fred, și doamna T. Ladima nu are decît o iubire unicat: „Genul meu e alcătuit dintr-un singur exemplar în lumea aceasta și acela ești tu, Emy..."[248] Între cele două cupluri se stabilesc legături temporare, în ordinea preferințelor intime. Fred se apropie de Emilia sexual, iar Ladima mistificator și ideal de doamna T. Aceasta însăși va avea un episod amoros cu acel poet D., avansînd de altfel imaginea unui posibil amor cu Ladima. Ca de obicei la Camil, bărbații mor, iar femeile rămîn, marcîndu-se și în acest fel plasticitatea subiectivităților, căci crearea rolului presupune neapărat inițiativă și disponibilitate.

Alte nedeterminări țin de alegerile tehnice. Un mod de relativizare îl constituie însuși titlul simbol. Interpretat în sens insuficient, *Patul lui Procust* indică doar condiția intelectualului într-o societate nedreaptă. În realitate, simbolul este mult mai vast, procustianismul referindu-se la orice fenomen uman în care doi termeni disjuncți și antitetici devin dis-

juncți și antitetici printr-o întîlnire care face posibilă considerarea unuia prin celălalt, avizîndu-se astfel o antinomie esențială a lumii. Sensul filozofic cel mai larg al simbolului este dat chiar de poemul cu același titlu atribuit lui Ladima; el marchează tocmai contradicția esențială a omului care e dualitate oscilînd între devolutiv și evolutiv, între serii de antiteze ce decurg din acești poli cu existențe complementare: „Hrăniți cu putrezime, deasemeni, / Se-ngrașă nuferii mari și gemeni, / Eu, plin de bale și vîscos, greu lupt, / Alăturea, din soare să mă-nfrupt"[249] / Individul și societatea pot fi cei doi termeni mutual etalonați: societatea e un Procust pentru Ladima, dar și Ladima e un Procust pentru societatea sa. Nu trebuie uitat faptul că însuși Procust a fost așezat ca victimă pe propriul pat. Individul considerat ca antinomie spirit-efect e la rîndu-i teatrul unei drame procustiene: astfel, iubirea poate deveni un pat al lui Procust atît pentru Ladima cît și pentru Fred Vasilescu. Orice individ e victimă și călău, Procust sau victima lui Procust, existența unui subiect este simultan existența unei limitări și necesarmente a unei perspective care măsoară. Acesta este sensul substanțialist al simbolului; patul lui Procust reprezintă deci simbolul cel mai larg al contactului, al întîlnirii umane, ca unică posibilitate a diferențierii umane.

Unele nedeterminări sînt produse chiar de precizările făcute de autor, care pot părea la prima vedere niște simple cochetării. „E de prisos să mai atragem luarea-aminte că tot romanul acesta e ficțiune pură chiar dacă unele întîmplări, aci anonime, sînt născute prin sugestia dintr-altele care s-au întîmplat aievea,

dimpotrivă, toate numele autentice, citate negru pe alb, fie ale autorului, fie dintre cele cunoscute, corespund unor momente strict imaginare. Acest „dosar de existență", se înțelege de la sine, este închipuit tot și numai unele necesități de convențional pe care le impune tiparul ne-au făcut să-i dăm o formă care poate să înșele"[250]. Ficțiunea pare aici ficționarism; personajele sînt însă existențe în sens substanțialist.

Ca „dosar de existențe", romanul nu are un personaj principal și nici nu se poate afirma că Ladima este personajul principal. Ladima este un obiect, ca și doamna T.; Fred e mai important decît Ladima pentru că oferă o imagine a obiectului, după cum mai important e autorul fictiv care-i dă lui Fred posibilitatea de a-și oferi o imagine a sa și materialul să se organizeze.

Un mod al nedeterminării este sub acest nivel prezentarea nenominalizată sau tardiv nominalizată a personajelor. Doamna T. devine Maria T. Mănescu abia la pagina 24; X din confesiunea doamnei T. devine Fred Vasilescu la pagina 39; Emilia Răchitaru e un nume ce apare abia la pagina 82. Personajele sînt de fapt niște prezențe, destul de firesc detașate de numele lor, ca la orice personaj imprevizibil care este în măsura în care este. Alte personaje rămîn definitiv abreviate sau chiar nenumite; rolul lor în acțiune e meteoric și informațiile țin exact cît prezența lor și cunoașterea lor de către prezența subiectivă a confesorului. D. rămîne definitiv abreviat, ca și R., prieten al lui Fred, șef de cabinet la Teatrul Național, sau ca cei doi scriitori nenumiți de el dar pe care-i admiră. Un clan din Bîrlad se numește G.

La nivelul relatării, nedeterminarea se obține prin tehnica digresiunii. Pentru ansamblu digresiunea e ilustrată de schema „dosarului de existență". Romanul este format dintr-o serie de documente, dintre care fundamentale sînt: confesiunea doamnei T., confesiunea lui Fred Vasilescu, epilogul anchetă realizat de Fred Vasilescu și al doilea epilog-anchetă al autorului, care include în epilogul său pe însuși autorul celuilalt epilog. La confesiunea doamnei T. sînt adăugate în subsol un număr de amendamente ale autorului care capătă sens de documentar în măsura în care e el însuși ficțiune. Un subsol prezintă personajul T., un altul face precizări în legătură cu numele personajului. Pentru a descrie pe T., potrivit procedeului său digresiv, autorul redactează un fel de eseu despre modalitatea vicioasă de primire a candidaților la conservator, despre dicțiune, talent și personalitate în teatru, pentru ca apoi s-o descrie pe doamna T. tot prin aproximații digresive și să evoce modul cum a convins-o să scrie. Confesiunea lui Fred e un document în document prin includerea corespondenței lui Ladima. În subsol sînt introduse o altă serie de documente aparținînd autorului. O primă notă lămuritoare arată cum l-a descoperit pe Fred în acel X al doamnei T., definind de abia acum caracterul de anchetă al operațiunii autorului, care prin confesiunea doamnei T. realizase numai un experiment și nu un dosar. Nota următoare reproduce un articol al lui Ladima privitor la schimbarea capitalei țării, după care urmează subsoluri cu: reproducerea poemului *Patul lui Procust* de Ladima, o notă a autorului legată de procedeele de lucru ale șefului de cabinet R., o lungă precizare în legătură cu o întîlnire dintre autor și Ladima în care ultimul solicită pentru Emilia dublura Mariei Filotti în *Suflete tari*

(nota avînd rostul să corecteze o afirmație confuză a lui Ladima), o notă similară care evocă momentul chestionării autorului de Ladima în legătură cu o petrecere pentru a afla dacă Emilia a fost singură sau nu acolo, etc. etc.

Ce e util, și ce nu din aceste note care frînează lectura cursivă? Întrebării i s-ar găsi cu greu un răspuns, dar e cert că prin digresiune se dă sentimentul autenticității.

Dacă la nivelul ansamblului digresiunea este configurativă, la nivelul textului, ea este proustiană și principial bergsonistă. Tehnica redactării psihologice, aceeași în romanul lui Gheorghidiu și Fred Vasilescu, este destul de simplă: o informație exterioară determină o declanșare asociativ-retrospectivă sau avînd ipotetică legătură cu firul principal de interes, după care apare un fel de interludiu sau un nou prag exterior al realului constituind în fapt descrierea contextului în care personajul e încadrat. După această descriere tipic obiectuală, ca în noul roman, sau comportamentism, personajul e solicitat de o altă informație pe care eventual o cere singur printr-o întrebare, care declanșează o nouă asociație de memorie, o nouă revelație, o nouă ordonare a adevărurilor, o altă reexaminare a datelor, etc. etc. Psihologismul reprezintă de fapt în cazul lui Gheorghidiu sau Fred o anchetă, un joc cuplînd sinceritatea obtuză a femeii care-și ignoră angrenarea și o indiferență masculină simulată pentru a masca zvîrcoliri interioare. Psihologismul devine așadar fixarea contrastului dintre gestul exterior și descrierea impulsurilor sufletești. Emilia afirmă despre Ladima că e prost îmbrăcat, și Fred își amintește de o discuție pe care a purtat-o cu Ladima pe aceeași temă; de aici se ajunge la un adevărat eseu despre modă, se descriu apoi unghiu-

rile corpului Emiliei, etc. etc. O scrisoare a lui Ladima despre revelionul din 1928 actualizează în Fred amintirea ajunului anului nou pe care l-a ratat cu doamna T.

La acest nivel al redactării se poate menţiona şi prezenţa masivă şi exclusivă a procedeului comparaţiei în scopul precizării substanţialiste, dar care de fapt duce la aproximaţii prin distanţarea termenilor, altfel uniţi prin însuşi principiul asociativ. Comparaţiile sînt întrebuinţate exact ca în poezie şi sînt sinonime parantezelor scenografice din piese. Ele nu variază de la un roman la altul. „Mustrările dumitale sînt fără utilitate, ca mînia cuiva care bate la uşa vecină închisă, în loc de aceea pe care o caută..."[251] „Nu dorisem decît să retrăiesc o clipă... ceva din trecut şi mă supuneam acestui demers cum primeşti un singur pahar de vin, ştiind că mai multe nu ai mai putea suporta..."[252] „Altădată mă adînceam în cercetarea motivelor, cum ai căuta izvorul apei neregulat subterane într-o grotă"[253]. Exemplele sînt din doamna T. Dar Fred compară la fel: „E în mine o lămurire mare şi egală ca într-o sală vastă de muzeu"[254]. Ca şi Ştefan Gheorghidiu: „Îmi dădea impresie de echivoc: mă simţeam în mîna celor doi oameni, care luau necontenit aere grave şi atitudini importante, ca în mîna unui medic, care-ţi aplică aparate şi face încercări cu tine, fără să spuie exact ce vrea, pretinzîndu-ţi destul de nejustificat absolută încredere"[255]. „Tot ce a fost aseară, absolut tot, e parcă numai văzut şi înţeles de mine, nu şi simţit, aşa cum anestezia locală te lasă să vezi toată operaţia, să simţi izbitura şi tăietura bisturiului, dar să nu ai nici o durere."[256]

În ansamblu, cele două romane constituie o etapă a unui efort de modernizare a prozei, în opoziție cu fenomenul naturalist; cînd această etapă este epuizată, Camil nu se mai poate realiza decît printr-o opoziție la propria alegere, care prin permanentizare ar fi echivalat cu manierismul evolutiv. Peste vreme, etapa de opoziție va fi marcată de redactarea nuvelelor.

În majoritatea lor, nuvelele sînt de după Eliberare. Ele reprezintă însă și un răspuns la afirmațiile celor care susțineau că scriitorul este modernist din cauza incapacității de a scrie tradițional, iar practic, constituie etapa de trecere de la modernism la tradiționalismul epic. Altfel, ele reiau conflicte și personaje din drame și romane pe care le explică sau le îmbogățește prin metoda „revenirii" și a „parantezei" atît de familiară autorului. *Cei care plătesc cu viața* evocă ziua de 13 decembrie 1918 din perspectiva lui Ladima, deocamdată gazetar înfometat și poet demobilizat. Prin intermediul personajului se face legătura între mai multe straturi sociale, urmărindu-se „coexistențele impenetrabile" ale lumii compartimentate în celule izolate. Muncitorii manifestează afară pentru drepturile lor și sînt uciși de armată, pe scena Teatrului Comedia personajele din Frații Karamazov suferă chemînd la participare sala, tînărul actor Dinu Dorcea are în această zi revelația pierderii definitive a auzului și deci a ratării carierei, o fată care încearcă să se apropie de actor e respinsă de acesta fără explicații și e obligată să se retragă în lumea ei. Procedeul este de fapt tot cel din *Patul lui Procust*. Contrapunerea lumilor individuale și colective are drept scop să sugereze imposibilitatea oamenilor și claselor de a se concilia,

Iar între lumea din teatru și cea din stradă se află Ladima. Tratarea epică este impecabilă, faptele sînt dozate în sensul sugestiei prin montaj. *Mănușile* îl pun în prim plan pe Mihai Oproiu, poet muritor de foame întîlnit și invitat la masă de Dimianu, fost coleg de școală, om de lume; afacerist și fiu de afacerist. Nuvela, cunoscută și sub titlul *O seară cu masă bună și iubire (Nuvele inedite*, București, „Adevărul" 1935) urmărește mai ales complexele celui care pătrunde într-un univers în care nu are mijloace să se comporte firesc. Contactul uman e efemer și generat de slăbiciunile celor de jos sau capriciile umilitoare ale celor de sus. Nuvela îl aduce într-un rol pasager pe Ladima. În *Moartea pescărușului (Revista Fundațiilor*, nr. 1/1943) Ladima e invitat la moșia dobrogeană a lui Dinu Dănoiu. „Boierul" e un fost ofițer; soția lui trăia cu superiorul, care se sinucide cînd e ruinat; la rîndu-i ea se sinucide sau e ucisă de soț. Boierul iubește florile și via, vegetalul în genere, dar împușcă un pescăruș cu o ură inexplicabilă, provocînd dislocarea psihologică în Ladima. Proza este de sugestie, de enigmă prin ambiguitatea informației. Ladima ia contact cu natura, și pe de altă parte construiește în jurul insondabilului omenesc. Nuvela amintește de Turgheniev din *Povestirile unui vînător*, de Cehov sau de Maupassant. Receptarea naturii se face cu o acuitate extraordinară și totuși cu izul demonstrativ al prozatorului citadin. Moartea pescărușului poate fi un simbol, dar e un simbol atît de liber încît i se poate da orice interpretare. Pescărușul e o pasăre niciodată vînată; vînătorul nu are nevoie de ea, dar o vînează pentru că nu a vînat nimic în ziua aceea; pasărea vine încrezătoare spre el. Probabil că prozatorul a

vrut să găsească un corespondent mizeriei de la oraș în mizeria rurală, iar într-un plan metafizic să arate un mod al iresponsabilității pure. Ca alte personaje, Ladima are obsesia frumuseții pîngărite: „Domnule Dănoiu, dacă ești în stare să sfărîmi cu gloanțe pescărușul ăsta care vine spre noi, nu mai e pic de frumusețe pe lume! ... Nu voi mai citi niciodată o carte de poezie omenească"[257]. Nuvela creează tensiune și chiar suspense; e o felie de viață, dar pare a exista un sens ascuns al faptelor pe care finalul nu-l deconspiră. *Turnul de fildeș* are drept personaj principal pe Paul Lomanesco, artist prin mistificare colectivă și individuală. Pe numele adevărat Dumitru Găman, el este mai întîi slugă împreună cu fratele său în casa de la Paris a boierilor Hariton. Fiind bine constituit fizic, el ajunge model, monopolizat ulterior de Irena Ruscanu, sora lui Grigore Ruscanu, tatăl lui Gelu, care-l transformă în soț costisitor, pictor snob și om de lume sceptic. Se declară închis într-un turn de fildeș în care lasă să pătrundă numai frumusețea; refuză activitatea politică de orice fel, dar trăiește de pe urma ei, acceptînd chiar confecționarea unor tablouri oficiale pentru ca să se poată reîntoarce în Franța. Lui Lomanesco i se opune un grup de tineri artiști pentru care aceeași comandă ar putea reprezenta salvarea de la mizeria materială și morală, dar pictorul refuză intervenția în numele purității sale. Ceea ce era distanțare se dovedește a fi o simplă mască. Și această nuvelă aduce personajele vechi în cadrul unor conjuncturi necunoscute. Momentul crucial al nuvelei îl constituie de fapt apariția unui Bernigrădeanu, cunoscut din *Mitică Popescu*, care vestește pe Sinești că a fost numit ministru al justiției. În casa lui Lomanesco se mai

află Maria Sinești și Gelu Ruscanu, chemat de mătușă pentru a-i cere încetarea campaniei contra lui Hariton, căci mama acestuia nu ignora originea socială a lui Lomanesco și ar fi putut-o face cunoscută public. Gelu are în acest moment conștiința cercului vicios al politicii burgheze în care a intrat singur: demascînd corupția lui Hariton, care e nevoit să demisioneze, el îl ajută indirect pe criminalul Sinești să devină ministru de justiție. Precipitarea eroului în sensul absolutului se produce acum: scrisorile compromițătoare pe care ar fi vrut să le înapoieze Mariei Sinești din mustrări de conștiință, vor fi păstrate pentru o nouă campanie de presă ce va fi descrisă în *Jocul ielelor*. Prin urmare, nuvela aduce aceeași lume și aceleași situații. Se reproduc replici ale lui Gelu Ruscanu și ale lui Nacianu din *Jocul ielelor*, nuvela anticipînd temporal drama. O replică referitoare la Lomanesco sintetizează principiul tuturor dramelor autorului: „Floarea nu trebuie să știe din ce urîciuni se hrănește rădăcina"[258]. Nuvela debutează prin apariția personajului Lomanesco în fața unor gazetari anonimi din 1938, care reactualizează apoi istoria din 1914, păstrîndu-se deci schema întîlnirii. *Un episod* se referă la primele zile de după actul de la 23 August. Inspectorul inginer Ticu Florea care a lucrat la refacerea podurilor distruse de bombardament se reîntoarce la București cu fostul său coleg Johny Scurtăcescu, politician afacerist și om de încredere al lui Nae Gheorghidiu. Peregrinările lor prin capitală surprind ravagiile bombardamentelor, dar rostul nuvelei este mai ales acela de a fixa aspirațiile celor de după război. Scurtăcescu crede că-și va continua afacerile; Florea, tehnocrat care intuiește viitoarele schimbări, are optimismul și siguranța celui care muncește onest. Nuvela are mai ales o

valoare documentară: în aversiunea precipitată a lui Florea față de Scurtăcescu se pot găsi trăsăturile oricărui personaj din opera scriitorului care urăște lumea injustă în care a trăit. Nuvela a fost publicată mai întîi în *Viața românească*, nr. 7 din 1954.

Nuvelele reiau așadar personaje vechi și conflicte cunoscute îmbogățite cu fapte noi. Prin existența unui subiect închegat în sens anecdotic ele sînt autonome; prin personajele manevrate, au caracter de episoade, de fragmente anexabile unui întreg. Scrise cu sobrietate gravă, distanțată parcă, nuvelele își obțin efectele îndeosebi prin recunoașterea personajelor din piese și romane. Metoda are eficacitate mai ales prin poziționarea variabilă a personajelor: un personaj inexistent sau numai amintit în operele anterioare este adus în prim plan și relaționat cu un personaj secundar în piese sau romane în timp ce personajele principale de acolo capătă aici roluri de fundal. Întreaga operă comunicantă pare a aspira către organizarea într-o comedie umană ca la Balzac.

O altă etapă firească din desăvîrșirea în sens substanțialist o constituie opțiunea pentru romanul istoric. Apariția romanului *Un om între oameni* (în 1953 în *Viața românească*, apoi în volum; volumul III postum) a putut fi o surpriză pentru toți cei care au cunoscut parțial principiile estetice ale prozatorului. Dar romanul istoric este o construcție; faptele sînt autentice nu pentru că s-au întîmplat, ci pentru că li se poate da o semnificație. Adeptul persoanei întîi, al trăirii interioare, era prin ceea ce crease numai aparent la polul opus acestei întreprinderi; în realitate, Camil nu refuzase literatura pe baze istorice, ba chiar era pregătit pentru ea, cum se poate constata din cercetarea articolelor și studiilor sale, chiar foarte vechi. Mai întîi, Camil scrisese cel puțin o

dramă istorică, *Danton*, care anticipă chiar compoziţional romanul istoric. Pe de altă parte, aprecia la alţii drama istorică, aşa cum se vede din elogiile aduse unor Delavrancea, Davila sau G. M. Zamfirescu. În 1935 dedică un articol lui Horia. În călătoria sa la Constantinopole e prins de reflecţii asupra istoriei Levantului în care e încorporat şi poporul român. Va străbate cu o „nostalgie ancestrală" străzile Fanarului, iar la Edikulé schiţează chiar planul unui roman istoric: „Viaţa şi mai cu seamă moartea lui Constantin Brîncoveanu. O lungă domnie de un sfert de veac, a voievodului cucernic şi iubitor de cultură şi fast"[259]. Îşi urmăreşte eroul pînă la Ţarigrad şi apoi pînă la decapitare. Mai tîrziu, în *Addenda la Falsul tratat* mărturiseşte chiar că adunase sertare întregi de material pentru o dramă „concret istorică" despre acelaşi domnitor.[260] În alt sens, Camil Petrescu nu respinge nici particularităţile stilistice ale romanului istoric, care mizează într-o formulă a lui pe lexicul vechi, şi în genere pe neaoşism: „Savurăm textul arhaic, cum ne place o poveste bătrînească şi ne place cuvînt colorat cum ne place un costum naţional frumos lucrat. Dar cuvintele întrebuinţate cu gust, iar costumul purtat în cadru rustic, nu de cutare naţionalist, ostentativ pe Calea Victoriei".[261] Prozatorul respinge deci interferenţa de serii fără funcţionalitate, fără adecvare, lucru afirmat şi într-un alt citat, referitor la limba literaturii dramatice cu subiect modern sau istoric: „Într-o piesă istorică este exclus ca neologismul să-şi găsească vreo justificare, dar e împotriva artei să eviţi neologismul într-o dramă modernă"[262].

Prin pregătirea teoretică şi după etapa de tranziţie între univoc şi ubicuitate reprezentată de nuvele, prozatorul va redacta aşadar romanul istoric *Un om*

între oameni. Romanul avea o pregătire prin drama *Bălcescu*, apoi printr-un scenariu cinematografic. Scrierea lui se justifică și prin existența unui material de epocă foarte abundent, adunat în 36 de caiete.

În teoria romanului istoric, prozatorul are opinii bine precizate, încercînd de altfel să stabilească linii de legătură nu neapărat cu alte forme ale prozei, cît cu propriile modalități de creație întrebuințate pînă atunci, căci Camil nu se ferește de contradicțiile compoziționale ci de contradicțiile de viziune. Condiția romanului istoric este ca autorul să găsească modul de a unifica necesitățile epicului cu necesitățile adevărului istoric.[263] Realizînd istoria într-o formă proprie, pe baza unor date istorice (în care se cuprind și datele așa-zise actuale) scriitorul creează o adevărate realitate secundă, a cărei valoare e dată de gradul în care se oglindește în ea realitatea originară. Fiind creație, realitatea secundă se oferă din nou interpretării istoricului și analizei profunde, ca și realitatea originară[264]. Exista deci o realitate secundă care e creația propriu-zisă, altfel spus reconstituirea sau configurația și realitatea originară, concretă, imposibil de descris, iremediabil pierdută prin consumare, și rămasă numai prin indicii. În sens consecvent, substanțial, Camil transformă documentul în trăire, ca pe orice alt obiect al realității supus unei conștiințe, și prima consecință este posibilitatea de a privi faptele ca și cum ar fi contemporan cu ele. Prin actualizarea substanțială se asigură lipsa de anticipare pe care o dă perspectiva istorică, efectul literar fiind tot acela al denivelării între ceea ce se știe despre evenimentele istorice și ceea ce spune pasajul respectiv din ficțiunea istorică. Această „prezență concretă" face posibilă „forma nudă" din

punct de vedere „epic"[265]. Terminologia substanțialistă se conservă, deci, scrisul epic devenind doar o altă formă de prezentare a unui obiect față de o conștiință unică. Lucrul este destul de clar enunțat de Camil însuși: „În romanele anterioare modalitatea era aceeași, numai condițiile erau altele. Acolo prezența concretă era integrată fluxului interior al naratorului, în *Ultima noapte de dragoste, intiia noapte de război* sau în bogăția refluxului interior al celor patru personaje principale din *Patul lui Procust*".[266] Întreaga sa proză are prin urmare o remarcabilă unitate din perspectiva viziunii și nu reprezintă perfecționări de viziune cum s-a afirmat, ci numai variații formale.

Un om între oameni este Bălcescu, cel cunoscut din piesă. Construcția lui, mărturisește autorul, a ridicat cîteva probleme. Ca intelectual, afirmîndu-se deci prin verb, Bălcescu putea fi minat de schematism și s-ar fi distins cu greu retorismul demagogic liberal. Schematismul putea fi evitat prin umanizarea personajului care e un act de reconstituire. Camil face apel la „deducția concretă" opusă deducției logice, de fapt la intuiția concretă, tot un fel de paleontologie intuitivă. Pe de altă parte, funcționează și o inducție concretă în măsura în care există „familii de spirite" înrudite, la care funcțiile sufletești sînt aceleași, dar incidentele sînt felurite"[267]. Altfel spus, Camil a reușit să reconstruiască un Bălcescu din puține date pentru că Bălcescu era un Camil Petrescu în vremea sa.

În sfîrșit, din același punct de vedere substanțialist este rezolvată și problema limbii, cea mai spinoasă problemă pentru ficțiunea cu baze istorice. Camil consideră că între limba vorbită și cea scrisă (nu neapărat literară) există un decalaj chiar la același

individ, indiferent de poziția socială. Opinia lui este că limba vorbită și nu cea scrisă e proprie operei de artă[268]. Poporul român a vorbit și la 1500 tot limba actuală minus împrumuturile neologistice: dacă limba de atunci apare altfel, este pentru că toți cronicarii foloseau limba scrisă. E limpede că și aici prozatorul își afirmă principiile anticalofile, dînd curs firesc unei limbi moderne, vorbite, care ar fi într-un fel esența limbii. Răsturnînd silogismul, s-ar putea afirma că dacă Camil Petrescu sau Fred Vasilescu ar fi scris în secolul trecut, ei ar fi vorbit la fel, sau măcar în felul colonelului Lăcusteanu.

Dar *Un om între oameni* nu este un bildungsroman și nici o biografie. Camil pare a-și fi însușit viziunea globală asupra istoriei care prezidează realizarea marilor ficțiuni rusești de la Tolstoi încoace. Un eveniment epocal sau chiar o epocă nu pot fi corect reprezentate fără descrierea structurală a întregii societăți. Personalitățile fac istoria, dar nu mai mult decît masele și împreună nu mai puțin decît hazardul, care poate fi în aceeași măsură un misterios determinism. Fiecare clasă, fiecare grup social, fiecare individ prezintă o poziție anume în acest ansamblu fluctuant; e necesar apoi ca în afară de plastica socială reprezentînd structurile în planul simultaneității prin procedeele paralelismului să fie reprezentată și evoluția spre eveniment prin epifenomene, prin planul intersecțiilor conjuncte sau disjuncte. *Un om între oameni* nu va fi deci romanul unui individ, ci al unui individ încadrat structural; nu va fi romanul unui eveniment, ci al unei epoci care a determinat un eveniment.

În acest scop, romancierul nu putea alege decît o schemă simfonică, un număr de motive fiind armo-

nizate, puse în prim plan, modulate, intersectate, pierdute și recîștigate în funcție de necesitățile configurării evenimentului care e adevăratul personaj al romanului. Iată de ce romanul nu debutează prin existența lui Bălcescu, ci prin prezentarea epocii lui Tudor Vladimirescu, cînd Bălcescu are abia doi ani. Cartea întîi introduce constituenții rurali ai societății sub forma a ceea ce numim de obicei monografie a satului din Țara Românească, reconstituit din ceea ce este tipic epocii, dar și din elemente permanente ale regiunii geografice și spirituale. Pentru oamenii de la Vadul Rău, evenimentele de la 1821 nu au decît o semnificație foarte vagă. Satul este oarecum realizat în opoziție față de alte prezentări rurale; el este acela al cîntecelor populare, al pasiunilor violente, ce țin de un anume pitoresc romantic, iar viața de mizerie a clăcașilor de realismul cel mai crud. Un mare număr de țărani, vechili, boieri apar succesiv în prim-planul acestei introduceri, dar se detașează familia Firu și din aceasta Mihai, un fel de haiduc al dragostei cu sfîrșit tragic. Episodul ar putea părea o nuvelă autonomă, nici măcar situată excesiv temporal. Revoluția nu e la orizont, lumea pare neschimbată și de neschimbat, instinctele obscure și formele rudimentare ale răbufnirilor de clasă sînt cele individuale. Dar în această linie narativă este introdusă cu totul accidental familia serdăresei Petrescu devenită ulterior Bălcescu. Apariția este forțată, dacă nu insidioasă la începutul ei și sfîrșitul cărții; dar o nouă temă anunță simfonia. Sînt apoi deja numiți Popa Radu Șapcă, și tot ca simple nume, Solomon și Magheru, evocați de un volintir al lui Tudor Vladimirescu. În sfîrșit, apare Nicu Bălcescu care, ca orice tradițional fiu de boier-

naș și viitoare personalitate, se amestecă printre țărani. Camil nu uită să-l investească și cu o pasiune prevestitoare pentru ruinele istorice.

O dată cu cartea a doua structura reticulară și multidimensională devine evidentă. Motivul secundar la început se dezvoltă acum: centrul atenției devine temporar familia Bălcescu mutată la București. Evenimentul e bineînțeles un bun prilej pentru o vastă evocare a Bucureștilor, cu reveniri la familia Bălcescu prezentată prin mijloacele obișnuite ale realismului domestic. Temele se înmulțesc însă, ca și intersecțiile. Pentru a-l aduce pe Bălcescu la Sf. Sava, se execută mai întîi istoricul colegiului, se relatează o vizită a generalului Kisseleff, pentru ca să se ajungă în sfîrșit la cunoscutul episod cu derbedeul Sotea, care marchează și începutul prieteniei cu Ion Ghica. Nu lipsește tema idilei adolescentine cu Frusinica, devenită ulterior Eufrosina Băl Ceaurescu-Dăscălescu, stea și cocotă europeană. Treptat sînt interferate alte personaje ilustrînd scandalurile din lumea fanariotă, viața domnitorului Alexandru Ghica și necazurile domniei, legăturile cu Poarta, armata; lumea negustorească prin State Dobrovici și Hagi Curti e nemulțumită de tratamentul disprețuitor al boierimii. Temele încep să se amestece. Țăranii vin la oraș, boierii se deplasează la țară. Boierii au relații cu negustorii, negustorii cu țăranii, boierii mari cu cei mici, domnul cu boierii mari, boierii progresiști cu boierii reacționari, femeile cu bărbații, totul marcînd adeziuni și respingeri, tensiuni pozitive sau negative. Bălcescu e iuncher și dă soldaților lecții de istoria patriei și cadastru. Nu lipsește teatrul și Costache Aristia. Legăturile cauzale se țes irevocabil. Bălcescu constată cu propriii ochi mizeria țăranilor; marii boieri joacă la cărți moșii uriașe. La

conacul lui Ralet, Mitică Filipescu îi vorbeşte lui Bălcescu despre posibilitatea unei revoluţii şi acesta devine aderentul grupului. Între timp are loc logodna Tiţei Bălcescu cu un Nedelescu de la Craiova, desfăcută cînd complotul din 1840 va fi descoperit şi participanţii arestaţi. Apoi, detenţia lui Bălcescu, eliberarea lui, pasiunea pentru punerea în valoare a documentelor istorice ale românilor. Se organizează Societatea literară care maschează activitatea mişcării secrete Dreptate-Frăţie. Idilele lui Bălcescu cu Frusina şi Luxiţa Florescu nu sînt uitate, dar nu sînt senzaţionale, ci discrete şi deliberat comune. Moşia lui Costache Negri e un prilej de lărgire a cercului istoric: aici se adună progresiştii din ambele Principate. Bălcescu vizitează tăbăcăriile lui Dobrovici şi e zguduit de mizeria proletariatului. Între timp, Frusina Băl-Ceaurescu, pe care Bălcescu o vede duală, aşa cum îşi văd iubitele Gralla, Radu Vălimăreanu sau Gheorghidiu, îşi deapănă biografia de actriţă şi femeie de lux. Dar sînt evocate şi istoria tipăririi *Magazinului istoric*, şedinţele literare de la Voinescu II, soarelele artistice ale Societăţii literare. Luxiţa naşte un copil care ar fi fost al lui Bălcescu. Ţiganul rob Bănică, violonist genial, e ţinut de ciudatul Medelioglu pentru el pînă ce acesta se sfîrşeşte. Alte capitole amintesc de viaţa grea a cărăuşilor. Se revine asupra petrecerilor boiereşti. Bălcescu e la Paris cu Arăpilă şi în 1848 romancierul îl pune printre studenţii de la politehnică să atace Tuileriile şi să rupă o bucată din catifeaua tronului pentru a i-o dărui lui Alecsandri. Reîntorşi în ţară, cei doi încep pregătirile pentru revoluţie. Alte episoade descriu acum existenţa golanilor şi a mahalelelor dinspre Obor, istoria unei familii de români

macedoneni prin Tudor Fărşerotu şi ai săi. Fiecare individ are o istorie a lui, o biografie a lui: Goleştii, Laurian, Scarlat Turnavitu etc. Se desfăşoară munca de lămurire la sate, de cooptare a revoluţionarilor, se prezintă forţa Agiei, sînt interpolate mereu evenimente fără legătură directă cu viitoarea revoluţie, dar cu personaje care-şi vor avea locul în ea. Apare şi Bolintineanu, ignorat în piesă. Totul curge firesc spre şuvoiul cel mare, dar nimic nu îl anunţă. Indivizi, familii, cercuri, clase sînt conduse dozat contrapunctic, spre explozie. Cîteva sute de personaje arată cum viaţa oamenilor creşte o dată cu revoluţia şi cum revoluţia se naşte din viaţa lor. În sfîrşit, revoluţia izbucneşte. Apoi evenimentele amintite devin istorie cunoscută. Guvernul vremelnic, fricţiunile dintre revoluţionari, conflictele cu Poarta, cu Rusia, cu boierii trec în prim plan, definind caracterele principalilor revoluţionari. Între timp, viaţa curge prin sau alături de revoluţie. Multe pagini sînt descrieri de ostilităţi militare prezentate dinamic şi oarecum stereotip. Urmează arestarea revoluţionarilor, peregrinările lor. Romanul neterminat, îl părăseşte pe Bălcescu la Paris.

Camil adaugă deci tot ceea ce istoria n-a atestat, dar a existat, şi popularizează literaturizînd ceea ce deja se cunoştea din acte, relatări, confesiuni, corespondenţă. Interesul romanului rezultă însă nu atît din popularizarea evenimentelor cît din ceea ce e amestec de istorie şi ficţiune. Romanul are titlul *Un om între oameni*, dar nu Bălcescu ocupă locul hotărît principal, ci epoca. Bălcescu însuşi este ceea ce este abia din momentul întîlnirii cu Mitică Filipescu, cînd începe să se contureze dintr-o incertitudine o personalitate care refuză relaţia umană redusă la in-

timitate obișnuită, în favoarea unicei sale iubite care e România. Caracterul lui Bălcescu e definit exact de romancier în următorul pasaj: „Trăind înfrigurat și lacom de timp, așa cum simțea el că trăiește, iubind fără limită precum iubea, Bălcescu mergea nu numai pe firul de rădăcină al instinctului, așa cum venea el din veacul veacurilor, dar înnoda aici și toate fibrele cele de preț ale făptuirii lui de azi, adică laolaltă cu dragostea, încă și setea arzătoare de a trăi cu orice preț, deopotrivă cu rațiunea lui atît de lucidă, întreagă. Astfel, gîndul apăsător al morții atît de apropiate, necruțătoare, de care era îmbibat ca de o umezeală rece și întunecată în loc să-l abată și să-l paralizeze, îl îmboldea, stimulîndu-l ca o otravă răscolitoare, exasperîndu-i funcțiile sufletești, hipertrofiindu-le parcă, întocmai cum o energie descătușată în structura ei normală, dar numaidecît încătușată iar de puterea și mai mare a rațiunii (care-i îngăduie să se dezlănțuie doar atît cît trebuie și cum trebuie) aduce, astfel preschimbată, foloase nesfîrșit mai mari decît în forma obicinuită, dintîi.[269] Bălcescu e un personaj tipic lui Camil Petrescu, pentru care rațiunea și afectele sînt puse sub semnul absolut al morții, dar care are imensul avantaj al existenței într-o vreme cînd între individ și societate există o anumită coincidență apogetică fertilă.

Bălcescu este unul dintre personaje și nici romancierul, nici istoria nu l-a așezat mereu în prim plan. Evenimentele sînt uneori mai mult decît personajele. Dar celelalte personaje au și ele marele avantaj de a interesa un scriitor pentru care autenticitatea nu înseamnă și culoare subiectivă. Revoluționari sau reacționari, țărani sau negustori, femei sau bărbați, turci sau derbedei, toate personajele suportă tratamentul

complexității. Camil nu șarjează niciodată. Colonelul Odobescu e privit ca un erou, conducătorii armatelor turcești nu sînt bagatelizați prin măști ale fiorosului și odiosului. Boierul Medelioglu este o fiară față de țărani și servitori, dar are rafinamente artistice ce țin de perversiune. Marii boieri Băl Ceaurescu, Cantacuzino sau Vulpe știu să iubească și să trăiască.

O observație care se poate face este că ocupîndu-se de o revoluție, de o explozie de masă, descrierea psihologiei colective este mediocră. Mulți romancieri ar fi putut-o face mai eficace, dar puțini ar fi putut prinde mai bine individualitățile.

În sfîrșit, romanul are un caracter de eboș prin două serii de motive: întîi pentru că aceasta este metoda de creație a lui Camil, și în al doilea rînd pentru că romanul a rămas neterminat. Materialul documentar nu este totdeauna asimilat, prolixitatea devine prin el supărătoare. Dacă o asemenea narațiune este prin definiție concrescentă, unele detalii sînt inutile: bunăoară procedeul balzacian de a opri acțiunea pentru a face biografia unui personaj care intră în scenă, sau descrierea istorică, topografică sau arhitecturală a locului unde personajele se află. Interpolările de balast în text nu reprezintă totul: subsolurile sînt și aici prezente, însă nu funcțional, ca în romanele anterioare: se reproduce o poezie de C. A. Rosetti, un eseu despre poezia populară, informații istorice, documente. Aspirînd să nu anticipe, Camil nu reușește întotdeauna, și sînt frecvente frazele de tipul: „Toate le știa pităreasa Zinca Petrescu de la Bălcești, numai una n-ar fi putut s-o știe, căci nimeni n-ar fi putut bănui atunci asta, anume că însuși băiețașul acela negricios, micuț și cu ochi gîn-

ditori în albul catifelat al scleroticii lor, pe care ea îl ține lipit de mijlocul ei, e cel care, peste douăzeci și șapte de ani, va slăvi și va duce mai departe, în fruntea poporului, tocmai revoluția lui Tudor Vladimirescu, de care ei fug acum cu toții înspăimîntați[270]. De altfel, Camil nu-l poate opri pe cititor s-o ia înaintea romancierului care nu trece întotdeauna de modalitatea exemplificării istoriei prin procedeele literaturii foiletonistice.

Limba este una contemporană grevată de terminologia timpului. În legătură cu redactarea romanului, Camil dă singur metoda de creație: „Autorul redactează un text în limbaj curent pe care-l traduce apoi în limba epocii, operație dificilă, mai ales pentru că e o dificultate orientată către subsidiar"[271]. În acest scop prozatorul își face un *Glosar tehnic al limbii literare* de uz personal, indirect folosit însă, după cum mărturisește, pentru farmecul lui intrinsec și pentru asociațiile spontane declanșate. Fonetismele ardelenești, olținești și îndeosebi muntenești sînt reproduse exact: se vorbește masiv mai ales în mediile de jos cu *pă* și *dă*. Oricum, romanul este una dintre marile încercări în genul istoriei prezentate la modul epic modern.

BCUIASI CENTRAL LIBRARY

VI. OPERA AUTOBIOGRAFICĂ

INDIRECT AUTOBIOGRAFIC ÎN ROMAN ŞI DRAMĂ, Camil este şi autorul unor opere în care se prezintă nemijlocit, singura diferenţă între cele două posibilităţi ale exprimării fiind de persoană narativă şi nu de viziune.

Un domeniu al acestei manifestări este relaţia de călătorie, opera principală şi de altfel unică fiind *Rapid-Constantinopol-Bioram. Simplu itinerar pentru uzul bucureştenilor* (1933, din care publică fragmentele *Taina cipreşilor* în *Rampa* din 27 martie, şi *Jocul pîntecului* în nr. 640 al *Adevărului literar şi artistic* din acelaşi an). Relaţia românească de călătorie este destul de rudimentară şi puţin abundentă în secolul trecut, ca şi în secolul XX. Pe de altă parte, acest gen pe care iluminismul şi romantismul îl aduseseră la o mare înflorire şi chiar la o epuizare sub raport tehnic, pare să devină superfluu pentru modernitate, fiind practicat cu interes numai de navigatori sportivi şi aventurieri. Camil se regăseşte în relaţia sa, dar principial el refuză

călătoria: „... peisagiile exterioare — cele mai frumoase chiar —, sunt neapărat mai puțin interesante decît cele interioare, care merg în tine ca în adîncimi fosforescente de mină și de moarte"[272]. Făcînd distincție între călătoria reală și cea abisală, Camil acordă celei exterioare numai o singură justificare: să servească de ambianță celeilalte. Dacă totuși se face o călătorie exterioară, atunci ea trebuie să decurgă în sensul paradoxului ei, adică să se călătorească fără intenția de a cunoaște, căci cunoașterea este fragmentară și insuficientă în acest soi de deplasări. „Prima condiție a unei excursii folositoare și frumoase e să fie scurtă, grăbită și superficială ca să poată prinde singura realitate sesizabilă cînd ești pe tărîm străin: atmosfera."[273] Compozițional, relația sa e similară tuturor celorlalte opere în proză. Trăirile personale sînt transcrise pînă la un nivel fiziologic, apar descrieri ale locurilor executate cu o precizie nemetaforizantă, sînt încorporate digresiuni istorice, filozofice, religioase, politice, se polemizează bunăoară chiar cu Charles Diehl. Se dau informații, dar la nivelul celor obținute din ghidurile turistice și după cum ne informează, din cărțile pe care i le-ar fi împrumutat un student străin. În genere, călătorul nostru prezintă o structură sufletească similară cu aceea a unui Stendhal din relațiile sale italiene, dar nu prin entuziasm, ci în modalitatea profană a descrierii. Tradiționalele antiteze trecut-prezent, declanșate de contemplarea unor vestigii ale bizantismului și imperiului otoman funcționează cu o sobrietate care lasă să se ghicească patetismul interior. Redactarea exactă, chiar albă, dă o anume impresie de nervozitate dinamică. Contrastele de civilizație cuplate cu sentimentul istoriei și stilul sec pot duce la efecte iro-

nice de mare eficacitate, cunoscute mai de mult prin Hugo, Heine, sau Théophile Gautier. După o vizită la Topkapi, după descrierea splendorilor interioare și transcrierea reflecțiilor privind măreția oribilă a vechiului imperiu în apogeu, Camil notează: „La întoarcere străbatem din nou toate curțile și grădinile pînă ajungem la tramvaiul nr. 12 din fața Sublimei Porți"[274]. Un procedeu extrem uzitat este acela al asociației, dar nu în sensul poetizării și distrugerii caracterului locului, cum proceda bunăoară Nerval, ci în scopul accentuării exactității. Termenii cu care se compară sînt luați din structura municipală bucureșteană, pentru care motiv relația poartă și subtitlul restrictiv. Dar asociațiile pot deveni involuntar comice deși sînt executate cu cea mai mare seriozitate, iar apropierile duc la relativizarea locului ce trebuie descris și nu la fixarea lui. „Pentru cei care au străbătut trecătoarea de la Turnu Severin în sus, se poate cîrpi o imagine a gîtului de apă care desparte Europa de Asia. Trebuiesc numai scoase stîncile de la Porțile de Fier și oprită scurgerea prea văzută a șuvoiului..."[275] „Peste cîțiva pași suntem în «Calea Victoriei» a Constantinopolului «La grande rue de Pera»... E mai largă decît consoarta ei de la București, mai puțin întreruptă de răspîntii, dar mult mai veche, mult mai prost pavată și străbătută de tramvaie"[276]. „Pornim în sus, căci orașul-mahala e în amfiteatru pe calea Scutari, cum am porni pe Calea Rahovei..."[277].

În genere însă, acomodarea cu locul este dificilă, din cauza propriei viziuni și a lipsei de informație. „Seria mea sufletească dibuie să se încorporeze acestei realități de aproape 1 500 de ani în diferitele ei transformări..."[278]. Finalmente experiența îl

oboseşte şi chiar îl irită. „Sunt obosit... Mă copleşeşte o senzaţie de inutil, se iscă în mine un refuz de acceptare. Sunt numai de cîteva zile aci şi încep să simt golul acestei splendori orientale... Vidul acestor acrobaţii de frumuseţe ne întăreşte mai mult convingerea de atîtea ori exprimată că frumosul, de orice înţeles ar fi în afară de cel de cunoaştere, nu ţine de esenţa artei, deşi farmecul lui poate fi uneori ameţitor, aşa cum se întîmplă de pildă, aci, în această fuziune de frumuseţe grecească şi orientală, în această montare nemaivăzută".[279] De aceea, prozatorul trece rapid la o eseistică în jurul locurilor vizitate, la polemică, la elogiul voinţei de putere pe care-o găseşte materializată în Mustafa Kemal, părintele statului turc modern. În felul ei, această relaţie de călătorie ocazională este un model al genului în literatura noastră, iar în epoca respectivă Camil nu-şi găseşte un egal decît în Mihai Ralea.

Cealaltă posibilitate autobiografică fundamentală este jurnalul. Camil a simţit nevoia unor continue clarificări faţă de sine şi nu mai puţin faţă de alţii; cînd acest impuls nu ia forma vreunei ficţiuni literare, el scrie pagini de jurnal. Se poate observa că în genere fiecare eveniment mai important din existenţa sa literară declanşează pagini de mărturisiri pe care le justifică mai ales prin faptul că-i lipseşte timpul sau energia necesară convertirii în literatură. Broşura *Substanţialism* din 1928 are în bună măsură un caracter memorialistic, axat îndeosebi pe existenţa publicistică privită retrospectiv. Căderea *Mioarei* îl determină să scrie într-un timp record acel *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, inclus în volumul *Teze şi antiteze*, care poate fi considerat el însuşi drept un jurnal sui generis.

În sfîrșit, Fragmente dintr-un jurnal care-și întinde însemnările între anii 1927—1940 vor fi tipărite postum.

Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici este pe de o parte o aplicare istorică a ideilor teatrale, pe de alta, o confesiune și prin aceasta o operă literară de excepțională valoare documentară și general umană. Caracterul beletristic al *Falsului tratat* este probabil cel care va supraviețui și va fi omologat în raport cu celelalte pagini memorialistice. Acest roman autobiografic, care relatează căderea *Mioarei* din cauza regizorului, actorilor, decorului, presei și inamiciților stîrnite de propria activitate de cronicar beneficiază de existența unor personaje reale, și de aceleași procedee narative folosite în proză. Camil este un Ștefan Gheorghidiu preocupat de probleme teatrale, trăind toate frămîntările, indeciziile, vanitățile, compromisurile, indignările, lașitățile. Izbucnesc din text sublime naivități, gemete, strigăte indicînd atroce dureri, note de pamflet, în ansamblu toate contradicțiile individului rănit de o societate pe care o ia în serios. Uneori un lamento penibil, alteori eseism superior, pretutindeni amintire personală, portretistică sau pamflet, cronică de moravuri, critică a criticii versatile și inapte sau analiză a mimetismului pe care un Roland Barthes nu s-ar sfii s-o semneze azi. *Falsul tratat* ... prezintă un text continuu digresiv ca și proza, avîndu-și explicație în dislocarea sufletească a celui care lovit prea tare nu mai poate reacționa decît ilogic. Tehnica subsolului adusă la strălucire în *Patul lui Procust* e prezentă și aici exact cu aceeași funcție. Două exemple de extreme psihologice pot fi ușor date. Iată-l pe Camil cu infatuări sublime: „De altfel de ce nu mi-aș mărturisi gîndul complet? De

ce nu aș arăta convingerea mea intimă că sunt la noi singurul om de teatru care ar putea pune în scenă o dramă?"[280] În altă parte, cu excesivele complexe ale celui care se teme să nu fie greșit înțeles: „Actrița repetă și scena iese minunat. Ceea ce dovedește că o catedră de psihologie dramatică n-ar fi deloc superfluă conservatorului nostru (Să precizez că nu mă ofer de loc pentru această catedră și că ea ar putea fi foarte bine ținută de către oricare dintre bunii licențiați în psihologie și logică ai Universității noastre)".[281] S-ar putea deci afirma că eșecul *Mioarei* este un mare noroc: el a dat naștere *Falsului tratat*, una din cele mai importante scrieri memorialistice ale literaturii române sub raportul autenticității.

Jurnalul, atît cît este cunoscut[282], continuă de fapt *Falsul tratat*, reprezentînd modul de exteriorizare nedivulgat. Deși disprețuiește modalitatea confesională, Camil o folosește ca mijloc de auto-obiectivare: „Va trebui totuși să înregistrez în note fie și agramate, zigzagurile îndoielilor mele cotidiene. În conflictul acesta pe care îl am cu toată lumea, am nevoie de un martor, relativ obiectiv, ca un aparat de filmat în prezența unei scene fachiriste".[283] *Jurnalul* e scris mai ales în momentele de maximă criză financiară fără perspectivă momentană de rezolvare. De aici un anumit caracter de deznădejde absolută, ce pare a duce spre un final tragic, dar Camil nu se scutește de a observa în totul și un aer de „vagă comedie". *Jurnalul* vorbește adeseori de o posibilă sinucidere care ar fi determinată de ascendență și de mediu: „Moștenești nu numai un organism anume, *dar și procesul lui cu mediul care nu poate fi decît același care a fost*". Existența e o ecuație a cărei rezolvare este o posibilitate a viito-

rului ca act propriu sau ca efect al unui act străin asupră-i. Algebra îi demonstrează necesitatea sinuciderii, ca și fizica sau fiziologia; calculul posibilităților îi enumeră soluțiile unei însurători care să-i aducă liniștea și banii necesari scrierii unor lucrări filozofice care-l obsedează. Uneori aceleași calcule îi indică un mod de conduită în care ar vrea el însuși să ajungă să creadă:

„Trebuie să mă port ca un om obligat să se realizeze, ca un stăpîn cu alte cuvinte. Delicatețea mea, care uneori are un straniu aer de leșitate, nu face decît să-mi provoace insuccese, iar refularea aceasta în interior a indignării și revoltei pe care o simt are ceva din pericolul de a intoxica tot sufletul, ca un puroi rezorbit. (Așa s-o fi scriind?)...

Deci un ton dur de stăpîn.

Întîi pentru că nu am nimic de pierdut. Singurul meu bun de acum, reputația literară, nu are ce pierde din faptul că voi vorbi într-un mod care s-ar putea să nemulțumească momentan. *Trebuie să-mi intre în cap că nu am ce pierde, că practicînd atitudinea de pînă acum, sînt într-o pagubă de sută la sută*".[284]

Jurnalul nu se deosebește de restul prozei sale decît poate prin marea cantitate de raționamente și prezumții în jurul actului de existență. În sensul lui Camil Petrescu, existența e posibilitate, iar posibilitatea e calcul. Calculul presupune un număr carecare de termeni care să-i constituie punctul de plecare. Fiecare incident sau individ real, fiecare idee nouă sau întîlnire pot deveni premisele unui raționament complet al prezumțiilor. Evenimente cotidiene duc direct la opera literară: existența din anticamerele ministeriale, mesele oferite de cei ca-

„Andrei,
eroul celor ce
se vor întîmpla,
e un tînăr ca
de treizeci de ani,
înalt și delicat,
fără să fie slab.
Păr castaniu,
fața palidă și ochii
verzi-albaștri,
foarte puternici,
pătrunzători.
Are figura obosită,
de om mistuit
de o frămîntată
viață interioară."

(PREZENTAREA LUI ANDREI PIETRARU ÎN DRAMA SUFLETE TARI).

160
13.854

CAMIL PETRESCU

PATUL LUI PROCUST

ROMAN

Facultatea de Filosofie și Litere din București
BIBLIOTECA CENTRALĂ

EDITURA
„NAȚIONALA-CIORNEI" S. A. R.

16523

PATUL LUI PROCUST, foaia de titlu a ediției princeps.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CETATEA LITERARA

2 LEI ANUL I, No. 9 10 IULIE 1926 Director: CAMIL PETRESCU

TRANSCENDENTALIA

IUBIRE

*pentru . * .*

Publicaţie girată
de Camil Petrescu
între 1925—1928.

MOLDOVEANU

Acest Bălcescu, şi cu alţi vânzători de neam, s'a tocmit cu grofii să le facă o legiună de români... ca să lupte împotrivă-ne.

IANCU ✕

Cărturarii neamului nu pot greşi... Eu, numa, nu văd curtea şi casa... Văd peste casă...

MOLDOVEANU *fierbând.*

Iancule, frate, lasă-mă numai, să-l întreb unde a fost, când ~~[illegible]~~ ~~Buteanu şi pe Dobo~~... De cântau lăutele şi jucau [illegible] in jurul spânzurătorii... Şi nici ~~[illegible]~~ nu-i prinseseră în luptă... Îi înşelară să vie că vor pace...

IANCU *sfâşiat şi cutremurat în acelaş timp, ridică umeri şi pare că se frânge apoi tot.*

Frate Moldovene, au ce suflet ai de-mi pomeneşti acum de Buteanu! Nu-ţi ~~[illegible]~~ că încă de Paşte inima lui era în mâna mea! Nu ştii că am muşcat amândoi, tu şi cu mine, din cremenea muntelui de furie, când am auzit de mişelia ~~[illegible]~~! Fruntea lui Buteanu lumina pădurea. — *Ladjeannic, trântește pistolul pe masă* — Am ~~[illegible]~~ văi, ca să răcorim mânia morţilor. Dar ce vrei acum? Ce put-a face acest Bălcescu şi cei câtiva, cu el [illegible]! Ori de vor [illegible] slabi, ori mai slabi nu ne pot face... Iară ţara noastră nu o fac ei. Dacă n'a lovit cu mâna lui, şi n'a lovit, nu-i drept ca să primească pedeapsă. Putem să-i dăm ajutor acum şi putem iară să nu-i dăm. Eu zic: acest cărturar al neamului este [illegible] tele nostru şi ca atare este să îngrijim de el şi să-l ferim de cei care îl urmăresc.

Spalt
cu irevocabilele
corecturi
la drama BALCESCU

FOOT-BALL

SERIA II. 2 lei exemplarul ANUL I, No. 1

revistă săptămânală pentru deprinderea „jocului curat" în sport, artă, literatură, viaţa socială

Director N. GRAMATIC

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA [illegible]

Joi 16 Decembrie 1937

Comentarii

Şi mărturia unei pasiuni
complementare
şi poate compensatorii
din aceeaşi vreme:
revista FOOT-BALL,
pe care o girează
sub pseudonimul
N. Gramatic.

În 1946, la Fundații, cu marele și statornicul său prieten, editorul faimos și strălucitul profesor, acad. Alexandru Rosetti

La masa de lucru, în 1950: este vremea cînd prozatorul redactează UN OM ÎNTRE OAMENI.

re-și pot permite acest lucru, întîmplări ale altora, totul e pus prin raționament la modul bănuielii. Consecințele surzeniei amintite în 1931 vor fi atribuite lui Dinu Dorcea din nuvela *Cei care plătesc cu viața*. Dacă acest jurnal „concret", care refuză literaturizarea, ar fi fost pus la punct, el ar fi reprezentat cea mai de seamă dintre creațiile autorului.

Moduri autobiografice pot fi considerate și numeroasele interviuri, prefețe sau postfețe la unele ediții ale operelor sale.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VII. PUBLICISTUL

UN MOD DE AFIRMARE PERSONALĂ E JURNALISTICA politică, literară, culturală şi sportivă. Ea este direcţionată de aceleaşi principii filozofice pe care de altfel le şi serveşte. Activitatea de gazetar începe în preajma primului război mondial şi se desfăşoară aproape fără întreruperi timp de patru decenii. Camil va redacta singur ziare şi reviste sau va colabora la altele. Scrie aproape integral *Limba română*, *Săptămîna muncii intelectuale şi artistice*, *Cetatea literară*, precum şi foaia sportivă cu titlul *Foot-ball*, pe care o girează sub pseudonimul Ion Grămătic. Publicaţiile proprii sînt scoase cu mari sacrificii spirituale şi materiale. În 1924 publică o *Scrisoare deschisă către un eventual Mecena* în care solicită ajutor material de la un necunoscut bogat care şi-ar fi cîştigat onest banii... *Săptămîna muncii intelectuale* nu-şi găseşte însă un filantrop care să îndeplinească această condiţie şi ulterior va dis-
210 pare. Ceva mai tîrziu, în eseul *Substanţialism*, Ca-

mil nu va uita să se ocupe de aservirea materială și morală a publicațiilor românești interbelice. Dintre colaborările sale mai importante merită să fie amintite cele de la *Banatul*, *Cuvîntul liber*, *Reporter*, *Omul liber*, *Argus*, *Gazeta*. Un timp e redactor și chiar director la *Universul literar*, iar din 1934 lucrează la *Revista fundațiilor*. După Eliberare, semnătura sa poate fi întîlnită în principalele ziare și reviste literare sau artistice.

Caracteristica generală a publicisticii sale este dăruirea sinceră care poate deveni chiar jenantă din momentul în care aplicarea se face la obiecte nu suficient de familiare. Căci aspirațiile lui Camil nu vizează numai autenticitatea, ci și totalitatea și varietatea. El scrie articole de politică internă și externă, cronică financiară, literară, teatrală, cinematografică, sportivă. În *Universul literar* publică o serie de *Figuri contemporane* care cuprinde pe cele mai importante personalități de la începutul secolului XX din România. O apropiere a stilului se poate face cu N. D. Cocea, pe care Camil îl elogiază întotdeauna, considerîndu-l părintele gazetăriei naționale moderne. Camil nu are virulența lui Cocea; dar articolele lui impresionează prin intelectualismul intransigent și lipsa totală a oricăror interese materiale, tipică naivității generoase.

Varietatea articolelor este prea mare pentru a fi consemnată și ceea ce se poate face este să se indice problematica generală, care interesează uneori și proza cu care decurge paralel, pe care o complinește și în care se revarsă uneori. Cele mai vechi articole sînt uneori profiluri legate de problemele ultimului război sau ale consecințelor lui. Contrafaceri

rile de sentimente în scopuri afaceriste, pentru obținerea unor avantaje materiale în preajma primului război, apar în *Germanofilul* (1915), dar antitetic, el atacă în *Unii francofili* (1915) pe cei care vor Ardealul doar ca să scurteze drumul pînă la autenticul Moulin Rouge[285]. Aceste articole au mai mult structura unor caractere în sens clasic, cu un plus de incisivitate provenită dintr-o moralitate pură. Ele atacă în genere politica financiară falimentară, farsa parlamentară, electorală sau universitară, protecționismul, nepotismul. Articolele despre intelectuali destul de numeroase și ele se topesc în teoria noocratică. O altă caracteristică a publicisticii o constituie baza memorialistică. Este folosită mai ales experiența din război, pe care Camil o opune unor realități și unor mituri postbelice. *Războiul cu pumnul. Amintiri din companie* (1924) dezvăluie lupta absurdă a românilor nedotați cu armament bun împotriva artileriei nemțești perfecționate, distrugînd mitul vitejiei românești de care se făcea atîta caz. *Corbii albi* (1924) e un pamflet la adresa celor care au stat în spatele frontului și au cules ulterior laurii și mai ales roadele. O pasiune consecventă este politica financiară a guvernelor sau chiar cea particulară de care se ocupă ca un specialist. Financiarii sînt pentru el excroci; așa cum medicii de odinioară rosteau formule complicate, azi financiarii vorbesc în cifre pe care nu le pricep nici ei înșiși. O paradoxală propunere imediat postbelică este scumpirea vieții pînă la paritatea mondială pentru a înlătura definitiv instabilitatea monetară. *Un miliard pentru cultură* (1925) demască mizeria culturii aservită bugetar partidelor de guvernămînt. Elevația morală a invalizilor de război care au refu-

zat într-un congres chetele infamante în folosul lor, pentru că au văzut în aceasta un compromis cu atitudinea dovedită în război, este salutată în *Invalizii și chetele* (1925). Extorcarea muncitorilor români plecați peste ocean, prin fraude și lichidări bancare în țară îi scot strigăte de protest *(Sarabanda milioanelor,* 1930). Pentru Camil, dezastrul guvernării liberale este urmat de un identic dezastru al guvernării țărăniste. Alteori atacă traficul de influență din Ministerul învățământului, unde autorii de manuale sînt și inspectori, sau exploatarea capitalistă a creației literare. Protestul în legătură cu „fanteziile edilitare" de pe strada Cîmpineanu considerată ca stradă a intelectualilor (printre care se află și el) sugerează și un interes personal. Într-un articol din 1925 ia atitudine în problema mereu actuală a lipsei unei statui a lui Eminescu. Dintre chestiunile de politică externă merită să fie amintite opiniile în legătură cu specificitatea etnică a fiecărei inițiative istorice, reluate și în *Filozofia substanței. Fes și costum național* (1925) anticipă *Rapid Constantinopol-Bioram* prin analiza politicii lui Mustafa Kemal, lansînd ideea că tradiția nu trebuie să frîneze evoluția spre civilizație. În genere, Camil Petrescu distinge două principii care i se par posibile în viață și în politică: raportarea la principiul absolut sau raportarea la concret. Ambele sînt la fel de morale, de bune, dar infamia începe din momentul în care se aplică de către aceeași persoană ambele principii rînd pe rînd și în scopuri dictate de interesele proprii.[286] În *Patul lui Procust* va reproduce o serie de articole referitoare la pseudocriza dintre 1922—1929 care a îmbogățit

pe bogaţi şi a sărăcit pe săraci, atribuindu-le lui Ladima. După Eliberare articolele sale au mai ales un caracter de adeziune şi un pronunţat caracter teoretic. *Stabilizarea monetară* (1947), *Guvernul la teatru* (1948), problema drepturilor omului, a electrificării, elogiul partidului sînt temele preferate. În esenţă, publicistica sa trebuie considerată ca o ipostază, deci ca un mod de trăire al autorului. Fiind ipostază, ea nu se subsumează altor moduri, ci coexistă cu ele într-o comuniune organică. Istoria lui Ladima la *Veacul* e istoria lui Camil la *Omul liber* stipendiat de Jean Th. Florescu. Episodul cu invalizii şi chetele e reluat în *Jocul ielelor*, unde muncitorii refuză societăţile de binefacere constituite în folosul lor. Exemplele se pot prelungi oricît.

Gazetar prin opoziţie, Camil este firesc preocupat de polemică, în care vede o condiţie a existenţei sociale şi literare. „Polemica este o necesitate pentru că ea este de fapt o manifestare vitală a literaturii. O idee se defineşte printr-o serie de delimitări. O delimitare presupune întotdeauna o negaţie. Viaţa este contrazicere şi luptă cu moartea."[287] Dar tot el precizează natura autenticei polemici, care nu e lovitură laşă sau invectivă, ci un fel de partidă sportivă loială. „Polemica însemnează numai intransigenţă, hotărîre ireductibilă pentru că arta însăşi nu e reductibilă.[288] Un aspect antitetic al polemicii e „conspiraţia tăcerii" în care Camil nu crede în 1925, dar care pare a deveni şi pentru el o realitate în 1935.

Drept urmare, Camil va polemiza: cu Tudor Vianu în probleme de limbă şi estetică generală, cu Scarlat Froda de la *Rampa*, cu Mihail Dragomirescu, cu Petru Comarnescu, cu *Viaţa românească*, atacă ar-

gumentat pe Mircea Eliade, pe Nae Ionescu; polemizează cu G. Topîrceanu, cu tradiționaliștii, cu moderații, cu moderniștii. Dacă se face abstracție de faptul că întreaga sa operă e contestatară și de polemicele însele, mai pot fi amintite și unele opere în care polemica este amestecată cu pamfletul. E vorba în primul rînd de opusculul *Eugen Lovinescu subt zodia seninătății imperturbabile* (publicat inițial în *România literară*, nr. 11, 12, 14, 17, 18 din 1932 și în volum în 1933). Pamfletul e declanșat de apariția celor două volume de *Memorii* ale criticului și rostul lui e să anuleze un tip de atitudine critică aflată în contradicție flagrantă cu propriul punct de vedere. Primul capitol e aproape greoi și iritant prin aparenta incapacitate de a contura un obiect al polemicii și prin lipsa de dexteritate în conducerea unei argumentații căreia i se substituie tehnica parafrazării cu aprobări echivalînd unui transfer în registrul ironiei. Camil își propune să distrugă mitul lipsei de vanitate și egoism la un critic preocupat să găsească aceste defecte la toți cei despre care vorbește. Neajunsul principal al activității lovinesciene, afirmă Camil, este totala absență a intuiției, incapacitatea de a recepta nemediat valorile. Inteligența sa e de dicționar, de etichetă, de activism profesoral lipsit de viață, de sedentarism beletristic care asimilează cărțile din opiniile altora. Din același deficit de autenticitate provine nevoia de ajustare a realității în cadrul portretisticii, din care candoarea simplificatoare omite ce nu e util sau amplifică ce crede printr-un fel de elefantiază a amănuntelor. Un alt neajuns ce reiese din metodă este într-un sens mania „fixării" scriitorilor, într-un altul paradoxala activitate de continuă revizuire a

părerilor din seriile de *Critice*, pentru care creează chiar teoria mutațiilor valorilor estetice. Un alt blam îi aduce pentru împrumutul de opinie nemărturisit, dînd exemple chiar din furturile care l-au privit pe el însuși. Un rezultat bizar al revizuirii și asimilării de puncte de vedere diferite în timp este apariția unor „critice" care neagă și afirmă deopotrivă un fapt.

Critica revizuirii ar părea inoperantă în ce-l privește pe Camil, el însuși autor de revizuiri, teoretizator al revizuirii în sens bergsonist. Justificîndu-l pe Proust, care e prin memorie involuntară o continuă revizuire, el îi interzice procedeul revizuirii lui Lovinescu, la care actul critic funcționează tot printr-o sui generis memorie involuntară. Pe de altă parte, îi refuză concepția muzicală care ar fi stat la baza metodei critice mărturisite de Lovinescu, cînd concepția proustiană e specific muzicală. În realitate în critica lui Lovinescu funcționează celălalt criteriu de bază al gîndirii lui Camil și anume autenticitatea. Memoria involuntară ține de fluxul interior; actul critic, în esență intuitiv, este în formă deliberat, reprezentînd o atitudine care, bună sau rea, trebuie să fie profesată fără compromisuri și cu atît mai puțin renegată sau uitată.

În mare, Camil Petrescu execută de fapt o critică a „alexandrinismului", termen pe care-l folosește în accepția lui Moritz Geiger, adică orice formă de manifestare a judecății contemporane care se ocupă de secundar, neintuind esența ansamblului. Alexandrinismului, aproape infinit ipostaziat în epocă, Camil îi opune critica autentică prin care se înlătură procedeele parazitare, în sprijinul valorii în

sens substanţialist. „Criticul este un expert superior sau nu este nimic, tot restul e diletantism de cele mai multe ori dăunător."[289] O definiţie mai explicită a criticii literare o oferă în *Prefaţa* de la volumul *Teze şi antiteze:* „Critica literară este aşadar o judecată de valoare, este o preţuire a semnificaţiilor, subt unghiul dialecticei culturale, funcţiunea ei este selectivă, nu explicativă... Firește e preferabil să-şi motiveze judecata, dar uneori nici atît nu e nevoie, rămînînd ca în cazul acesta să evite cu grijă doar lunecuşul impresionist."[290]

Activitatea de critic literar este importantă pentru Camil ca act de autodefinire prin delimitare. Substanţial, judecata critică este de esenţă ideologică şi nu estetică. În genere, opţiunile autorului s-au vădit pe deplin prin anulările şi preferinţele sale în domeniile poeziei, prozei şi dramaturgiei. Nu lipseşte însă nici critica criticii, dovedită nu numai de pamfletul la adresa lui Eugen Lovinescu, ci şi de opiniile despre alţi critici români. Preferinţele formulate net merg către G. Călinescu şi Paul Zarifopol. Lui Călinescu i se apreciază *Viaţa lui Mihai Eminescu* tocmai pentru autenticitatea polemică a reconstituirii omului, căci Camil caută nu literatura în om ci omul în literatură, aşa cum se vede şi din paginile consacrate de el însuşi unor scriitori români. Paul Zarifopol este unul dintre cei mai fini intelectuali, Camil găsind la el mai ales ceea ce cerea de la el însuşi: refuzul minciunii, al falsului şi imoralităţii în scris. Atitudinea criticului i se pare generată de o „neverosimilă pudoare" explicată printr-un fel de hamletianism bergsonizat. „Spiritul critic, în sensul acesta, nu mai apare ca o epistruc-

tură culturală, ci participînd din însuşi fluxul interior al vieţii."[201]

O precizare pe care Camil o face ades are drept scop delimitarea criticii ca act dezinteresat, esenţial, de judecata oportunistă. Se cuvin amintite cuvintele calde adresate prieteniei literare ca liberă alegere a unor conştiinţe intransigente. Comentariile sale la unele opere de Liviu Rebreanu sau Mihail Sebastian sînt pe deplin concludente.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY

VIII. TEHNICA REDACTĂRII

PARTICULARITATEA INDISCUTABILĂ A SCRISULUI modern este naşterea lui printr-o gîndire de opoziţie. Fenomenul este generat de conştiinţa antitetică organică: opoziţia nu este altceva decît situarea categorică pe unul din braţele antitezei. „Lucrez cu predilecţie în opoziţie cu ceva, întărîtat să opun propria mea viziune, unei viziuni insuficiente, eronate sau false cu totul"... mărturiseşte Camil.[202] Artistul modern prelungeşte tradiţia, dar numai ca discontinuitate potrivit unei libertăţi de tip negativ care e refuzul a ceea ce este gata confecţionat. Există o opoziţie faţă de formele exterioare, dar şi una faţă de propriile forme, şi ambele vor fi caracteristice autorului. Opoziţia exterioară se vede din opţiunile pentru ceea ce e nouă structură în proză, pentru teatrul neteatral, pentru polemică, pentru tot ceea ce alţii n-au făcut sau au făcut prost, faţă de propria sa imagine văzută de alţii. Certitudinea lui D. Caracostea că prozatorul nu ar fi în stare să scrie după canoanele literaturii tradiţionale îl determină să

scrie în numai cîteva zile nuvela *Moartea pescărușului*. Un dezavantaj al creației prin opoziție e fatalmente legarea individului de obiectul care i se opune. Pentru că a vrut să dea o replică la *Roșu și negru*, dramaturgul refuză un subiect original și reia conflictul din *Roșu și negru* pentru *Suflete tari*. Polemizînd în probleme de teatru, el a imortalizat și numele unui oarecare Scarlat Froda. Opoziția față de sine însuși se manifestă în necontenita transformare a textelor, fiecare variantă opunîndu-se celorlalte. „Orice încercare de a citi din nou ce am tipărit, fie în șpalt, fie carte gata, e un prilej de dezamăgire și iritare."[293] Celălalt mod al opoziției e plurivalența în afirmare, despre care precizează că s-a manifestat nu ca simultaneitate ci ca succesiune, pentru a ocoli diletantismul. În plan cronologic, dramaturgului i s-ar opune gazetarul, acestuia din nou dramaturgul, apoi romancierul, apoi teoreticianul dramatic, filozoful și logicianul, din nou dramaturgul, din nou prozatorul. Dar și această opoziție are unele neajunsuri pentru cel care vrea neapărat să caute contradicții: în plan temporal, două etape ale dramaturgului vor fi contradictorii și antitetice, bunăoară *Jocul ielelor* și *Iată femeia pe care o iubesc*, sau în proză *Ultima noapte de dragoste* cu *Un om între oameni*. Camil însă trăiește plenar antitezele, în care găsește moduri de percepție ale unui singur obiect de către diferitele faze ale aceleiași conștiințe substanțiale. În privința genezei romanelor, Camil face atîtea mărturisiri contradictorii, încît a le lua în considerație este aproape inutil.

Alte particularități provin din aspirația către autenticitate în sensul principiilor substanțialiste. Co-
 relate și antitetice, acestea sînt: febrilitatea și re-

venirea, ambele constituind de fapt pentru el forme de reproducere a digresiunii care e o paradoxală manifestare a preciziei. Febra duce direct la digresiune prin lipsa unui plan; revenirea este digresivă prin precizările suplimentare arborescente. Prima formă din *Act venețian* este scrisă în trei zile: în 1945 va extinde piesa de la un act la trei. *Falsul tratat* e scris în două nopți; publicat în 1936 el apare ca o operă digresivă, care capătă însă și note explicative în subsol, adevărate digresiuni la digresiuni. Mai tîrziu apare o nouă digresiune la această digresiune prin Addenda la *Falsul tratat*. Textul trebuia să fie format din simple note cronologice ale pieselor, dar notele „se revarsă" în comentarii asupra operei. La articolul *Limba literară* se dau în subsol note polemice tardive; una dintre note are ea însăși o notă în subsol, cu o trimitere critică la M. Dragomirescu în care scop citează pe G. Călinescu cu un articol despre broșura lui T. Vianu despre Ion Barbu etc. Teatrul este pentru Camil muncă dificilă, căci spre deosebire de nuvelă sau poezie, el cere pe lîngă inspirație și muncă susținută, reveniri la nesfîrșit. „Fiecare lucrare îmi cere 3—4 versiuni", afirmă el.[294] „Dar revenirea nu este perfecționare, ci ipostaziere; iar indecizia, o filozofie și nu o tehnică. *Jocul ielelor* este scrisă în prima versiune într-o săptămînă, o alta este gata peste o lună, alte două apar peste altă lună (iulie 1914). În septembrie, reîntors de pe front o rescrie, și rescrie ceea ce a rescris în iulie 1918, cu mulți și diverși lectori. În octombrie același an dă o altă versiune în trei acte. O următoare versiune e citită în casa lui Tudor Arghezi; urmează o lectură la Teatrul Comedia, piesa e pusă în repetiție, dar drama nu e jucată pentru că...

autorul refuză modificarea cîtorva replici cerute de Lucia Sturza Bulandra. În 1945 reface piesa în tablouri, iar în 1946 o redactează din nou, în forma cunoscută din ediția definitivă de *Teatru*. Referindu-se la redactarea romanului *Ultima noapte*... scriitorul mărturisea că nu intenționase la început să scrie un roman, ci numai o serie de nuvele, una dintre acestea urmînd să fie centrul celorlalte. „Nuvela în loc să rămînă de vreo 30—40 de pagini cum credeam, a devenit un manuscris de vreo 160 de pagini, pentru că în fiecare clipă personajele care se iscau în roman se cereau aprofundate, lămurite în organicitatea lor, erau o irumpere spre lumea dinafară. Am dus lectorului caietul la data fixată și am spus că mai adaug încă 60 de pagini și că vor fi 220 de pagini. Dar, de fiecare dată, îmi dădeam seama cum am sentimentul și acum, că am spus numai ceva de suprafață și că trebuie să adîncesc lucrul și atunci, la a doua corectură, am adăugat încă 40 de pagini. Editorul a crezut că e destul. La a treia încă 60 de pagini, erau 340. Editorul mi-a spus că închide pur și simplu corectura, însă cum era un om cu totul superior, pînă la urmă nu ne-am certat și a înțeles că am dreptate și plin de curiozitate m-a lăsat să-mi fac de cap, încît am făcut încă trei corecturi și aș mai fi făcut, pînă ar fi dat-o bună de tipar. Toate personajele atît de puțin m-au mulțumit, încît le-am reluat în romanul următor și acum în cel nou."[295] Modificarea șpalturilor la acest roman îl costă 17.000 lei pe care îi plătește tipografiei burgheze.[296] Redactarea romanului *Un om între oameni* urmează tot un proces de creștere arborescentă. „Această creștere se face practic în diferite etape, ca o schiță care se amplifică treptat, prin

episoade noi adăugate lateral sau intercalate în urmărirea ideii generatoare, din comandamentul organicității. După 5—6 amplificări în acest sens, care aduc un manuscris de pe la 200 de pagini inițiale la 4—500 pagini — în cazul de față la 1 600 de pagini — el este dat la tipar. Atunci e momentul să pieptăn manuscrisul, amplificînd în genere fraza pentru o cît mai adîncă deslușire a intenției. Pentru acest lucru e nevoie de cîteva corecturi în plus pentru că textul din șpalt nu mai seamănă, în genere, cu cel din pagina dactilografiată. E mai viu, are parcă noi cerințe ale lui proprii."[297] Dincolo de aspectul anecdotic, acest tip de redactare pe care Camil îl găsise la Proust indică și el o anumită modernitate. Caracterul de montaj și de provizorat sînt tipice literaturii secolului nostru, pentru care opera finită fiind teoretic imposibilă, este înlocuită cu eboșul său chiar cu procesul de creație detaliat și pus la lumină prin tipar. Confruntarea etapelor provizorii pare a fi chiar mai interesantă decît efectul final. Fără variante, opera clasică era rodul unui plan conceput a priori; actul creației nu mai avea nici o importanță, căci important era produsul finit. „Pentru arta modernă, scrie Gaëtan Picon, opera nu mai este expresia unei experiențe anterioare, ci însăși creația: ea arată ceea ce nu era înainte de ea, formează înainte de a reflecta."[298] Ca mulți romancieri moderni, prozatorul român nu știe exact dinainte subiectul propriei opere și nici forma ei.

În legătură cu autenticitatea contradictorie, se precizează semnificația conceptului de adevăr. Ade-

vărul nu trebuie înțeles la Camil în sensul de descoperire a unor noi adevăruri, ci pur și simplu ca certitudine. Iar certitudinea e o problemă de conștiință. Dificultățile certitudinii sînt legate mai ales de dificultățile opțiunii în funcție de un Eu și un Tu și cu cît structura individului va fi mai complexă, adică mai antitetică, cu atît drama cunoașterii adevărului va fi mai acută. „Adevărul e că intensitatea suferinței e în raport direct cu «cantitatea» sufletească. Cu cît un organism moral e mai complex, mai adînc, mai ramificat, mai sensibil la contactul cu lumea exterioară cu atît *e mai real.* Dacă, răsfrînt în interior, ia cunoștință de el însuși e încă *și mai real.* Suferința lui ia proporție și e de nevindecat."[300] În aceste afirmații se află întregul sens al operei lui Camil care condiționează dramatismul existenței de luciditate. Autenticitatea este o problemă de conștiință; încercarea de a ajunge la certitudine presupune o opțiune a individului, mai precis un angajament pe care el îl respectă dar pe care altul îl poate respinge, certitudinea reprezentînd atunci încercarea celui respins de a stabili explicația respingerii propriilor reacții. Un fapt demn de remarcat este că lipsa unei certitudini ca și echilibrul între antiteze sînt adesea semne ale deficitului volițional; o altă observație este că substanța pe care acționează nevoia de certitudine fiind mai puțin importantă decît certitudinea în sine, dramele autenticității și cunoașterii pot avea subiecte dintre cele mai nesemnificative sau mai banale. De altfel, de cele mai multe ori, nevoia de certitudine se referă la cele mai banale cazuri pasionale. Certitudinea înseamnă da sau nu; pînă a ajunge la unul dintre răspunsuri, individul trăiește antiteza lor dialectică.

Substanțial vorbind, redactarea oricărui text se realizează la Camil prin inducție sau deducție care nu sînt privite ca operații în sine, ci ca trăiri, indiferent de obiectele pe care sînt aplicate, devenind astfel experiențe ale realului. Ca inducție, sau deducție, arta poate lua două direcții, eventual intersecte, dar ambele la fel de justificate: introvertirea și extravertirea. „Nu există în artă decît două soiuri de documentare: introspecțiunea și observația mediului cît mai obiectivă cu putință."[299] Camil este structural partizanul unui singur tip de artă, al artei autentice în planul esențialității, fără să excludă însă posibilitățile ei variate de a se manifesta. Nu e de aceea de mirare că va putea aprecia cu onestitate și va elogia prozatori exact opuși lui ca opțiune tehnică, rezervîndu-și în același timp posibilitatea de a folosi el însuși metode negate mai înainte. La același autor teza și antiteza funcționează deci în plan temporal la mari distanțe, și cine cercetează publicistica sa literară descoperă existența principiului contradicției superioare care nu are nici o tangență cu dezicerile oportunismului literar obișnuit.

În totalitatea ei, opera lui Camil își are un principiu absolut în substanțialism, el însuși o filozofie a totalității lumii și conștiinței considerate ca un ansamblu omogen. Existența principiului face posibilă comunicația în interiorul ansamblului. Comunicațiile se manifestă la nivel ideologic, conflictual, situațional, stilistic. Există serii de situații care determină personaje și subiecte; personajele identice ca esență sînt puse în situații existențiale diferite, situațiile externe identice pot reprezenta ambianța de dezvoltare a unor personaje stereotipe. Accentul variabil oferă multiplicitatea în uniformitate. Se pot

întîlni serii de conștiințe pure în sens masculin sau feminin și serii de intersecții ale celor două tipuri fundamentale. Seria bărbaților conține tipuri ca Ștefan Gheorghidiu, Ladima, Fred Vasilescu, Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, Pietro Gralla, Bălcescu, Robespierre; seria feminină, prezentînd un și mai înalt grad de stereotipie prin instabilitatea sexului, include pe Alta, Maria Sinești, Ela, Mioara, Doamna T. etc. Personajele de intersecție a purului și impurului sînt cele cu o conștiință pragmatică: Nae Gheorghidiu, Tănase Vasilescu, Scurtăcescu și în genere toți politicienii, funcționarii de fundal și afaceriștii. Distribuțiile variabile ale acestor personaje prin denivelarea determinată de distanța dintre ele și conștiința care le înglobează asigură unitatea ansamblului operei ca în Comedia Umană sau în romanele lui Tolstoi. Un efect al perspectivei globale și comunicante va fi absența de final al unor conflicte care sînt de fapt suspendate pentru a da posibilitatea de transpunere într-un alt unghi al perspectivei. Pentru aceasta un mare rol îl au nuvelele. *Ultima noapte de dragoste...* nu are final, dar soarta lui Gheorghidiu e expediată incidental într-o notă de subsol de la *Patul lui Procust*. *Patul lui Procust* e un roman nefinalizat pentru că e pur și simplu un dosar, *Suflete tari* e nefinalizată, *Un om între oameni* nu are sfîrșit, *Substanțialismul* e o doctrină antifinalistă, căci conștiința modernă nu-și propune să pună punct unei căutări prin soluții absolutizante. Unitatea remarcabilă a operei poate fi simbolizată prin aceeași sferă atît de des amintită de Camil Petrescu: o sferă în sensul relativității einsteiniene, pentru care realitatea interioară și exterioară este exactă și în același timp infinită.

TRIMITERI

1) *POEZIA PURĂ, DELIMITĂRI CRITICE, TEZE ȘI ANTITEZE*, p. 293; (2) v. *Mărturii despre Camil Petrescu*, în Camil Petrescu, *Opere*, I, Ed. pt. lit., 1968, p. V—VII; (3) *Substanțialism*, *Familia*, nr. 2/1965; (4) *Cuvînt după un sfert de veac*, *Ultima noapte de dragoste...*, E.S.P.L.A., 1955, p. 9; (5) *Delimitări critice*, *Teze...* p. 251; (6) *Act venețian*, I, II, *Teatru*, II, p. 205; (7) *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, *Teze...*, p. 401—402; (8) *Jurnal*, *Viața românească*, nr. 12/1957, p. 60—61; (9) v. *Delimitări critice. Limba literară*, *Teze...*, p. 280; (10) v. *Profesorul și ginditorul P. P Negulescu*, *Teze...* p. 149; (11) v. *Istoria filozofiei moderne*, III, *Husserl*, p. 376; (12) *idem*, p. 397; (13) *id.*, p. 399; (14) *id.*, p. 400; (15) *id.* p. 426; (16) Pentru descrierea sistemului filozofic și estetic s-a folosit manuscrisul cu titlul *Filozofia substanței*. O notă a autorului din 11 august 1940 precizează că textul nu e pus la punct, dar că versiunea întîi e încheiată la 10 august 1940. Textul poartă indicativul „text exemplar C", din versiune mai existînd un exemplar A (cel de lucru, mai bogat și mai corectat decît celelalte), un exemplar B, identic cu exemplarul C și manuscri-

sul. Există o versiune perfecționată a Metodei substanțialiste și de asemenea un corp de note intitulat *Anexe*. Cum Camil nu a lăsat decît un text neterminat, și cum, pe de altă parte sistemul filozofic însuși prin natura lui e digresiv și imprevizibil, lectorul a renunțat la citare, ocupîndu-se de sarcina aproape insurmontabilă de a organiza logic un sistem care refuză expozitivul tradițional în favoarea dezvoltării libere, cu acumulări și reveniri. (17) *Prefață, Teze...*, p. 8—9; (18) *Cazul Vieții românești, Teze...* p. 161; (19) *Rapid-Constantinopol Bioram*, p. 103; (20) *Cazul Vieții românești, Teze...*, p. 161; (21) *Substanțialism, Familia*, nr. 2/1965, p. 9; (22) în volumul *Opinii și atitudini;* (23) *Despre unele probleme, Opinii...*, p. 542; (24) *Prefață. Teze...*, p. 16; (25) *E parale, da păcat că românii e deștepți, Opinii...*, p. 123; (26) *Despre realism, Opinii...*, p. 248; (27) *Despre noocrația necesară, Teze...*, p. 218; (28) *id.*, p. 219; (29) *id.*, p. 233; (30) *id.*, p. 235; (31) *id.*, p. 236; (32) *id.*, p. 240; (33) în *Opinii și atitudini;* (34) în *Teze și antiteze;* (35) *idem;* (36) *Suflet național, Teze...*, p. 175; (37) *id.*, p. 176; (38) *id.*, p. 180; (39) *id.*, p. 182; (40) *Rapid-Constantinopol...*, p. 120; (41) *Legiferarea și psihologia, Opinii...*, p. 107; (42) *Scrisori inedite Camil Petrescu—Liviu Rebreanu, România literară*, nr. 7/1968; (43) *Poezia pură, Delimitări critice, Teze...*, p. 287; (44) idem, p. 285—286; (45) *Cum am scris romanul Un om între oameni, Opinii...*, p. 269; (46) *Poezia pură, Teze...*, p. 283; (47) v. *Cazul Vieții românești, Teze...*, p. 164; (48) *Poetul, Opinii...*, p. 235; (49) *Postfață*, Camil Petrescu, *Opere*, I, p. 168; (50) idem, p. 169; (51) v. *Addenda la falsul tratat...*, *Teatru*, III, p. 508; (52) *Postfață*, ed. cit., de *Opere*, p. 171; (53) *idem*, p. 172; (54) *idem*, p. 173; (55) *id.*, p. 175; (56) *Scrisori inedite Camil Petrescu—Liviu Rebreanu*, 14 decembrie 1920, *România literară*, nr. 7/1968; (57) *Postfață*, ed. cit., p. 174; (58) *Strigoii, Opinii...*, p. 371; (59) *Hedda Gabler, Opinii...*, p. 293; (60) *Domnișoara Nastasia, Opi-*

nii..., p. 380; (61) *Addenda la falsul tratat, Teatru*, III, p. 499; (62) *Plicul, Opinii...*, p. 296; (63) *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 180; (64) *id.*, p. 14; (65) *id.*, p. 12; (66) *id.*, p. 13; (67) *id.*, p. 37; (68) *id.*, p. 22; (69) *id.*, p. 7; (70) id., p. 23; (71) id., p. 150; (72) id., p. 33; (73) *id.*, p. 71; (74) *id.*, p. 79; (75) *id.*, p. 83; (76) *id.*, p. 85; (77) *id.*, p. 199; (78) *id.*, p. 88; (79) *Sensul „regiei interioare"*, *Teze...*, p. 319; (80) *Sportul şi teatrul, Teze...*, p. 380; (81) *„Fapta"* de *Lucian Blaga, Teze...*, p. 330; (82) *Panait Istrati*, III, *id.*, p. 142; (83) *Teatru de cunoaştere*, id., p. 166; (84) *Pirandello şi B. Shaw*, id., p. 363; (85) *Addenda...*, p. 505; (86) *idem*, p. 506; (87) *De vorbă cu Camil Petrescu* în: Ion Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, Ed. pt. lit., 1967, p. 167—168; (88) *Addenda*, p. 496; (89) *Jocul ielelor*, Teatru, I, p. 178; (90) *id.*, act. II., t. VII, sc. III, p. 269; (91) *id.*, act. III, t. XII, sc. I., p. 352; (92) *id.*, act. II, t. VIII, sc. I, p. 286; (93) *id.*, act. II, t. III, sc. II, p. 288; (94) *id.*, p. 291; (95) *id.*, act. III, t. VII, sc. II, p. 329; (96) *id.*, p. 328; (97) *id.*, p. 327; (98) *id.*, act. II, t. VIII, sc. II, p. 291; (99) *id.*, act. I, t. I, sc. II, p. 207; (100) *id.*, act. I, t. I, sc. IV, p. 208; (101) *id.*, act. III, t. XII, sc. I, p. 348; (102) *id.*, p. 355; (103) *id.*, p. 350; (104) *id.*, act. III, t. XII, sc. III, p. 364; (105) *id.*, p. 365; (106) *id.*, act. III, t. XII, sc. IV, p. 375; (107) *id.*, act. III, t. XII, sc. II, p. 368; (108) *id.*, act. II, t. VI, sc. II, p. 257; (109) *id.*, act. II, t. VI, sc. II, p. 247; (110) *id.*, act. II, t. VIII, sc. III, p. 302; (111) *id.*, act. III, t. XII, sc. IV, p. 377; (112) *id.*, act. III, t. XII, sc. I, p. 358; (113) *id.*, act. III, t. XII, sc. IV, p. 378; (114) *id.*, act. II, t. VIII, sc. II, p. 293; (115) *id.*, act. II, t. VII, sc. IV, p. 274; (116) *Addenda*, p. 493; (117) *Suflete tari, Teatru*, vol. I, act. II, sc. III, p. 112; (118) *id.*, act. I, sc. VI, p. 35; (119) *id.*, act. I, sc. VII, p. 46; (120) *id.*, act. III, t. IV, sc. I, p. 137; (121) v. *Addenda*, p. 493; (122) *Suflete tari*, act. III, t. II, sc. I, p. 133; (123) *id.*, act. I, sc. XIV, p. 81; (124) *id.*, act. II, sc. III, p. 108; (125) *id.*, act. III, t. II, sc. II, p. 143—144; (126) *id.*, act. II, sc. VII,

p. 174; (127) *Addenda*, p. 494; (128) *Înainte de premiera „Mioarei", Opinii...*, p. 359; (129) *Fals tratat...*, p. 407; (130) *id.*, p. 465; (131) *id.*, p. 411; (132) *Mioara, Teatru*, vol. II, act. I, sc. IX, p. 37; (133) *id.*, act. I, sc. III, p. 14; (134) *Addenda*, p. 518; (135) *Mitică Popescu, Teatru*, vol. II, act. II, sc. II, p. 464; (136) *id.*, act. III, sc. VII, p. 565; (137) *id.*, p. 567; (138) *id.*, p. 569; (139) *Act venețian, Teatru*, II, act. I, sc. I, p. 185; (140) *id.*, act. I, sc. II, p. 184; (141) *id.*, act. III, sc. VII, p. 318; (142) *id.*, act. I, sc. III, p. 193; (143) *id.*, act. I, sc. IV, p. 215; (144) *id.*, p. 218; (145) *id.*, act. I, sc. VI, p. 220; (146) *id.*, act. III, sc. II, p. 301; (148) *id.*, act. III, sc. VII, p. 324; (149) *id.*, act. II, sc. II, p. 271; (150) *id.*, act. III, sc. I, p. 278; (151) *id.*, act. III, sc. V, p. 306; (152) *id.*, act. III, sc. I, p. 293; (153) *id.*, act. III, sc. V, p. 304; (154) id., p. 309; (155) id., p. 310; (156) id., act. III, sc. VII, p. 329; (157) *id.*, p. 327; (158) *id.*, act. II, sc. I, p. 246; (159) *id.*, p. 250; (160) *id.*, act. III, sc. VII, p. 319; (161) *id.*, act. II, sc. I, p. 238; (162) v. *Fals tratat...*, p. 399; (163) *id.*, p. 400; (164) *Addenda*, p. 513; (165) *Danton, Teatru*, II, act I, t. II, sc. IV, p. 380; (166) *id.*, act. II, t. VI, sc. II, p. 452; (167) *id.*, act. III, t. IX, p. 506; (168) *id.*, act IV, t. XVI, sc. II, p. 547; (169) *id.*, act. III, t. I, sc. II, p. 485; (170) v. *id.*, act V, t. XX, p. 611; (171) *id.*, act IV, t. XIII, sc. II, p. 543; (172) *id.*, act III, t. IX, p. 505; (173) *id.*, act IV, t. XVI, sc. II, p. 562; (174) I. Valerian, *op. cit.*, p. 168; (175) *Danton*, act. V, t. XIX, p. 600; (176) *id.*, p. 602; (177) *id.*, act. IV, t. XIII, p. 546; (178) v. *Addenda...*, p. 520; (179) *Iată femeia pe care o iubesc, Teatru* III, act. II, t. III, sc. II, p. 61; (180) *id.*, act. III, t. IX, sc. IV, p. 139; (181) *Profesor dr. Omu vindecă de dragoste, Teatru*, III, act. I, sc. V, p. 178; (182) *idem*, act. I, t. III, sc. I, p. 199; (183) *Dona Diana, Teatru*, III, t. II, sc. I, p. 349; (184) *Bălcescu, Teatru*, Editura tineretului, 1966, act. I, t. IV, sc. I, p. 76; (185) id., p. 72; (186) *Caragiale în vremea lui, Prefață, id.*, p. 163; (187) v. *Umbră și lumină*, 1924, *Opinii...*; (188) *Suflete tari*, act.

II, sc. V, p. 120; (189) *id.*, act. III, sc. II, p. 143; (190) *id.*, act. III, sc. II, p. 147; (191) *Mitică Popescu*, act. I, sc. I, p. 388; (192) *id.*, act. II, sc. VIII, p. 491; (193) *Mioara*, act. I, sc. III, p. 15; (194) *Addenda, Notă regizorală*, p. 523; (195) *Addenda*, p. 489; (196) *Fals tratat...*, p. 395; (197) id., p. 396; (198) *Bălcescu*, act. I, t. II, sc. I, p. 46—47; (199) *Un om între oameni*, II, p. 26; (200) *Noua structură, Teze...*, p. 24; (201) *id.*, p. 30; (202) *id.*, p. 32; (203) *id.*, p. 38; (204) *id.*, p. 44; (205) *id.*, p. 50—51; (206) v. *Cazul Vieții românești, Teze*, p. 164; (207) *Romanul polițist, Teze...*, p. 87; (208) id., p. 108; (209) *Mimetism stilistic, Opinii...*, p. 48; (210) v. *Camil Petrescu inedit, Contemporanul*, nr. 555/1957; (211) *Limba literară, Teze...*, p. 262; (212) *Amintirile colonelului Lăcusteanu, Teze...*, p. 70; (213) *Delimitări critice. Limba literară, Teze...*, p. 257; (214) *id.*, p. 256; (215) *id.*, p. 261; (216) *Amintirile colonelului Lăcusteanu, Teze...*, p. 75; (217) id., p. 82; (218); *Patul lui Procust*, Ed. pt. lit. 1963, p. 6—7; (219) *id.*, p. 41; (220) *Jurnal, Viața românească* nr. 1/1958; p. 48; (221) *Noua structură, Teze...*, p. 62; (222) *Patul lui Procust*, p. 41; (223) *Limba literară, Teze...*, p. 259; (224) *Cuvînt după un sfert de veac, Prefață* a autorului, romanul *Ultima noapte de dragoste*, E.S.P.L.A., 1955, p. 12; (225) Pompiliu Constantinescu, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 170; (226) *Ultima noapte...*, p. 35—36; (227) Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 172; (228) *Mare emoție în lumea prozatorilor de război, Teze...*, p. 248; (229) *Ultima noapte...*, ed. cit. p. 221; (230) *id.*, p. 221—222; (231) *Ultima noapte...*, p. 355; (232) *Patul lui Procust*, p. 245; (233) *id.*, p. 246; (234) v. *Jurnal, Viața românească*, nr. 12/1957, p. 60; (235) *Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann* „Bibliothèque de la Pléiade", I, p. 382; (236) *Ultima noapte...*, p. 3; (237) *id.*, p. 36; (238) *Patul lui Procust*, p. 143; (239) *id.*, p. 346; (240) *id.*, p. 217; (241) *id.*, p. 292; (242) *id.*, p. 167; (243) *id.*, p. 313; (344) *id.*, p. 39; (245) *id.*, p. 416; (246) *id.*, p. 413; (247) *id.*, p. 28; (248) *id.*, p. 163; (249)

id., p. 111; (250) *id.*, p. 206; (251) *id.*, p. 3; (252) *id.*, p. 5; (253) *id.*, p. 5—6; (254) *id.*, p. 70; (255) *Ultima noapte...*, p. 79; (256) *id.*, p. 221; (257) *Moartea pescăruşului*, Nuvele, Ed. pt. lit., p. 101; (258) *Turnul de fildeş*, Nuvele ac. ed., p. 145; (259) *Rapid-Constantinopol-Bioram*, p. 96; (260) v. *Addenda...*, p. 491; (261) *Limba literară*, *Teze...*, p. 262; (262) *id.*, p. 272; (263) v. *Cum am scris romanul: Un om între oameni*, *Opinii...*, p. 267; (264) v. *id.*, p. 267—268; (265) *Despre romanul istoric*, pagină inedită din 1954, *Opinii...*, p. 286—287; (266) *id.*, p. 287; (267) *Cum am scris...*, p. 275; (268) *id.*, p. 270; (269) *Un om între oameni*, Editura tineretului, 1967, II, p. 292—293; (270) *id.*, I, p. 11; (271) v. *Camil Petrescu inedit*, *Contemporanul*, nr. 555/1957; (272) *Rapid-Constantinopol...*, p. 3; (273) *idem*, p. 4; (274) *id.*, p. 94; (275) *id.*, p. 18; (276) *id.*, p. 28; (277) *id.*, p. 61; (278) *id.*, p. 78; (279) *id.*, p. 107—108; (280) *Fals tratat...*, *Teze...*, p. 421; (281) *id.*, p. 425; (282) v. *Jurnal*, *Viaţa românească*, nr. 12/1957; (283) *id.*, p. 55; (284) *id.*, p. 57; (285) *Unii francofili*, *Opinii...*, p. 7; (286) v. *Echilibrul social*, *Opinii*, p. 117; (287) *Polemicile*, *Viaţa literară*, *Teze...*, p. 305; (288) *id.*, p. 307; (289) *Eugen Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile*, p. 122; (290) *Prefaţă*, *Teze...*, p. 8; (291) *Paul Zarifopol*, IV, *Teze...*, p. 128; (292) *Addenda...*, p. 493; (293) *Postfaţă*. *Versuri*, 1957, p. 162; (294) *Fals tratat...*, *Teze...*, p. 399; (295) apud. B. Elvin, *Camil Petrescu*, Ed. pt. lit., 1962, p. 254; (296) *Banul n-are miros*, *Opinii...*, p. 94; (297) *Cum am scris romanul „Un om între oameni"*, *Opinii...*, p. 269—270; (298) Gaëtan Picon, *L'usage de la lecture*, II, *D'une nouvelle tradition*, p. 289; (299) *„Fapta" de Lucian Blaga*, *Teze...*, p. 327; (300) *Despre jocul drei Maria Ventura*, *Teze...*, p. 350.

BIBLIOGRAFIE

A. EDIȚII

LISTA CE URMEAZĂ CONSEMNEAZĂ NUMAI PRIMELE EDIȚII antume și postume, precum și acelea care aduc ceva nou față de cele anterioare.

Versuri. Ideea. Ciclul morții, București, Cultura Națională, 1923; *Suflete tari* (Nebunia lui Andrei Pietraru), București, Editura Casei Școalelor, 1925; *Mitică Popescu,* București, Tipografia Oltenia, 1928 (Caietele Cetății literare); *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* II, București, Cultura Națională, 1930 (Alte ediții în 1931, 1946, 1955, 1960, 1962, 1965, 1968); *Teatru. Mioara. Act venețian,* București, Fundația Culturală, 1930 (Caietele Cetății literare); *Danton.* Reconstruire dramatică, București, Atelierele tipografiei Vremea, 1930; *Transcedentalia,* București, Cultura Națională, 1931; *Patul lui Procust,* II, București, Națională Ciornei, 1933 (alte ediții în 1946, 1957, 1963, 1970); *Eugen Lovinescu subt zodia seninătății imperturbabile,* Editura librăriei Cultura poporului, 1933 (Caietele Cetății literare); *Rapid-Constantinopol Bioram,* Simplu itinerar pentru uzul bucureștenilor,

Cartea Românească, 1933; *Teze și antiteze*, Cultura Națională, 1936; *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1937; *Suflete tari*, București, Vremea, 1937; *Husserl — o introducere în filozofia fenomenologică*, București, Societatea română de filosofie, 1938 (același eseu și în: *Istoria filosofiei moderne*, vol. III, 1938); *Mioara sau toată lumea e sinceră la 20 de ani*, comedie în trei acte, București, Socec & Co, S.A.R., f.a.; *Teatru*, III, colecția „Scriitori români contemporani", Ediții definitive, Fundația pentru literatură și artă, 1947. Vol. I: *Suflete tari*, *Jocul ielelor*, *Mitică Popescu*; Vol. II: *Mioara*, *Act venețian*, *Danton*; Vol. III: *Iată femeia pe care o iubesc*, *Prof. Omu vindecă de dragoste*, *Dona Diana*, *Addenda la falsul tratat*. *Bălcescu*, București,, Editura de stat, 1948, alte ediții în 1949, 1952; *Cei care plătesc cu viața*, București, E.S.P.L.A., 1949; *Turnul de fildeș*, Editura pentru literatură și artă, 1950; *Nuvele*, E.S.P.L.A., 1956; *Un om între oameni*, I—II, Editura tineretului, 1953—1955. Alte ediții care includ și volumul 3, neterminat, în: 1959, 1962, 1969; *Caragiale în vremea lui*, E.S.P.L.A., 1957; *Teatru*, IV, E.S.P.L.A., vol. I—II în 1957, vol. III în 1958, vol. IV în 1959 (Ediția reproduce pe cea din 1947 în primele trei volume, volumul IV cuprinzînd piesele *Bălcescu* și *Caragiale în vremea lui*); Versuri, Ed. pentru literatură, 1957 (Cu o Postfață a autorului); *Opinii și atitudini*, antologie și prefață de Marin Bucur, Ed. pentru literatură 1962 (volumul este o selecție de articole politice și literare, de eseuri și cronici dramatice); *Papuciada*, Editura tineretului, 1966; *Opere*, I. Versuri. Ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, Ed. pentru literatură, 1968.

Traduceri: D. I. Pisarev, *Studii filozofice și politico-sociale*, Ed. Cartea Rusă, 1950 — traducere în colaborare cu Tamara Gane; P. Maleașevschi, *Ajunul furtunii*, dramă, Ed. Cartea Rusă, 1953 — traducere în colaborare.

Melopee, poem, *Banatul*, 27. VI. 1919;
Camil Petrescu inedit, *Contemporanul*, nr. 21/1957; *Jurnal* (fragmente), *Viața românească*, nr. 12/1957 și nr. 1/1958; *Aici se repară ieftin roata norocului*, dramă, actele I—II din versiunea 1957, *Teatrul* nr. 8/1960; *Substanțialism* (fragmente, cu o prezentare de M. N. Rusu), *Familia*, nr. 1—2/1965; *Camil Petrescu — documente inedite* (relative la romanul *Un om între oameni*) *Gazeta literară*, nr. 15/1968 (prezentare de Al. Bojin).

ARTICOLE

Sub români, *Banatul*, 21. V. 1919; *Limba de predare în licee*, *Banatul*, 6. VII. 1919; *Sînt ei...*, *Banatul*, 23. VII. 1919 (despre combatanții primului război mondial); *Limba de predare în licee*, *Banatul*, 27. VIII. 1919; *Mărășești și Tg. Ocna*, *Banatul*, 1. X. 1919; *Funcționarii unguri*, *Banatul*, 15. X. 1919; *Chestia Banatului în Parlament*, *Banatul*, 19. XII. 1919; *Cum vorbește Octavia*, *Limba română*, nr. 3/1920; *Cum scriu autoritățile*, *Limba română*, nr. 5/1920; *Cum scriu autoritățile și cum ar trebui să scrie autoritățile*, *Limba română*, nr. 6/1920; *Partidele politice;* I—IV, *Limba română*, nr. 7—9—10—11/1920; *Stilul ziariștilor români din Ardeal și Banat*, *Limba română*, nr. 12/1920; *De ce am scris la Banatul românesc, de ce am părăsit Banatul românesc, de ce apare Țara*, Țara, 16. V. 1920; *Prin sate bănățene; Țara*, 22. V. 1920; *Ce înseamnă adevărata ordine*, Țara, 15. VI. 1920; *Ne trebuie oameni, nu partide. Țara*, 15. VI. 1920; *De la 600 km. depărtare — lucruri ciudate*, *Țara*, 2. XII. 1920; *Cum ne cunoaște străinătatea*, *Țara*, 5. XII. 1920; *Popescu...*

ungur, Țara, 5. XII. 1920; *Greșelile de tipar, Țara,* 8. XII. 1920; *Moda conferințelor, Țara,* 12. XII. 1920; *Pentru integritatea Banatului, Țara,* 19. XII. 1920; *Ardealul al ardelenilor și Banatul al bănățenilor, Țara,* 29. I. 1921; *Ziarele românești, Țara,* 29. I. 1921; *Mobilizare sufletească, mai puțină ură și mai puține atacuri personale, Țara,* 6. III. 1921; *După împropietărire, ce ar mai putea cuprinde un program de deputat, Țara,* 13. III. 1921; *Țărănism cultural, probleme de prevedere politică, Țara,* 30. III. 1921; *Cărțile de după război. Premii prea multe. Tiraje neadevărate. Editori care se plîng că nu se mai fac recenzii despre cărți, Argus,* 20. X. 1923; *Bucureștii, oraș urît! Nu se poate face puțin mai frumos domnule primar? Argus,* 25. XI. 1923; *Deștepții și inteligenții, Săptămîna muncii intelectuale,* nr. 3/1924 (semnat C. Pietraru); *Despre delimitarea claselor sociale și despre delimitări în general Săptămîna...,* nr. 4/1924; *Lipsa unei literaturi a muncii intelectuale, Revista vremii,* nr. 4/1924; *S.S.R. și rostul ei, Cuvîntul liber,* nr. 23/1924; *Internațională radicală, Cuvîntul liber,* nr. 33/1924; *Călătoria în străinătate a scriitorilor, Cuvîntul liber,* nr. 34/1924; *Regia, Rampa,* 8. XI. 1924; *Dumas, Argus,* 15. XI. 1924; *Text și regizor, Rampa,* 26. XI. 1924; *Între actor și autor, Rampa* 21. I. 1925; *Pagini de ciornă — Despre teatru, Rampa,* 15. II. 1925; *Scriitorii între ei, Rampa,* 30. III. 1925; *Matei Cantacuzino, Argus,* 16. VII. 1925; *Democrația și literatura, Cetatea literară,* nr. 1/1925; *Felix Aderca: Omul descompus, Cetatea literară,* nr. 2/1925; *E. Lovinescu: Istoria civilizației române moderne, Cetatea literară,* nr. 4/1926; *Dacă O. Goga ar avea curaj, Cetatea literară,* nr. 7—8/1926; *Tehnica teatrală,* capitolul clișeelor, *Universul literar,* nr. 2/1927; *Teatrul fantastic,* Argus 2. IV. 1927, *Arta cinematografului, Universul literar,* nr. 2/1927, *Numele personajelor și moda, Universul literar,* nr. 21/1927; *De ce nu avem roman, Viața literară,* nr. 54/1927; *Un june critic bătrîn, Universul literar,* nr. 23/1927 (despre Pompiliu Constantinescu); *Bibliotecile sătești, Universul li-*

terar, nr. 34/1927; *Tranvaiele noi*, *Universul literar*, nr. 37/1927; *Sonata lui Vinteuil*, *Universul literar*, nr. 1/1928; *In lumea geometriilor*, *Universul literar*, nr. 2/1928 (consacrat lui G. Ţiţeica); *Profesorul*, *Universul literar*, nr. 3/1928 (consacrat lui D. Marinescu); *I. Brătescu Voineşti*, *Universul literar*, nr. 4/1928; *Decanul*, *Universul literar*, nr. 5/1928 (consacrat lui C. Nottara); *Maria Ventura*, *Universul literar*, nr. 8/1928; *Preşedintele*, *Universul literar*, nr. 8/1928 (consacrat lui E. Racovitză); *Modernismul modern*, *Rampa*, 24. II. 1928; *Doctorul*, *Universul literar*, nr. 9/1928 (consacrat dr. Paulescu); *Ambasadoarea*, *Universul literar*, nr. 10/1928 (consacrat Elenei Văcărescu); *Despre anonimi şi anonimat*, *Viaţa literară*, nr. 77/1928; *Umanistul*, *Universul literar*, nr. 12/1928 (consacrat prof. Cantacuzino); *Comediana*, *Universul literar*, nr. 13/1928 (consacrat Elvirei Popescu); *Comandantul*, *Universul literar*, nr. 14/1928 (consacrat generalului Prezan); *Gib. I. Mihăescu: La „Grandiflora"*, *Universul literar*, nr. 17/1928; *Sculptorul*, *Universul literar*, nr. 17/1928 (consacrat lui C. Brâncuşi); *Teatrul de idei*, *Rampa*, 17. V. 1928; *Criza cinematografului*, *Rampa*, 9. VI. 1928; *Un frazeolog [mistic] şi [frenetic]*, *Universul literar*, nr. 27/1928 (despre Mircea Eliade); *Despre teatru*, *Rampa*, 10. XI. 1928; *Criza cărţii*, *Universul literar*, nr. 48/1928; *Scriitori şi curente*, *Universul literar*, nr. 3/1929; *Genialitate*, *Universul literar*, nr. 4/1929; *Se sinucid profesioniştii intelectuali*, *Omul liber*, 28. II. 1930; *Nu avem scule*, *Omul liber*, 16. III. 1930; *Infailibilul intuiţiei*, *Facla*, nr. 375/1930; *Teatrul de idei*, *Rampa*, 9. IV. 1931; *Greta Garbo şi „moda sufletului"*, *Rampa*, 18. IV. 1931; *Politica culturii*, *Rampa*, 7. V. 1931; *Între artă şi fotografie*, *Rampa*, 17. V. 1931; *Pasiunile sînt ideale*, *Vremea*, nr. 212/1931; *Despre esseu sau tutti frutti*, *Românía literară* nr. 1/1932; *Copiii în literatură şi literatura pentru copii*, *Vremea*, nr. 228/1932; *Ce credeţi despre sport şi spectacolul sportiv*, *Rampa*, 23. XI. 1932; *Comedia deliberării intelectuale*, *Credinţa*, nr. 2/1933; *Conjunctură externă*, *Reporter*,

nr. 1/1933; *Întîmplarea din munți*, *Reporter*, nr. 4/1934; *Delimitări și comentarii analitice. Îndoita sursă a termenului experiență*, *Revista fundațiilor*, nr. 5/1934; *Monotonie și monotonie*, *Gazeta*, 7.IV.1934; *Oituz și București în aceeași noapte*, *Gazeta*, 12.IV.1934; *Apele minerale*, *Gazeta*, 22.IV. 1934; *Gramatica și universitatea*, *Gazeta*, 2.VI.1934; *Ideea de ordine*, *Gazeta*, 22.VI.1934; *Decorațiile românești*, *Gazeta*, 30.VI.1934; *Curtea Veche*, *Gazeta*, 7.VII.1934; *Liga culturală*, *Gazeta*, 18.VII.1934; *Balcicul*, *Gazeta*, 1.VIII.1934; *Marasmul aparatului de stat*, *Gazeta*, 14.VIII.1934; *Specula revoltătoare în stațiile balneare*, *Gazeta*, 23.VIII.1934; *Șoselele, mereu șoselele*, *Gazeta*, 25.IX.1934; *De ce s-o fi dărîmat gara Vîrciorova*, *Gazeta*, 5.X.1934; *Pacea Europei*, *Gazeta*, 14.X.1934; *Raportul faptelor și raportul interpretărilor*, *Gazeta*, 20.XI.1934; *Ciornă de călătorie*, *Gazeta*, 27.XI. 1934; *Hip-hip-hurrah! pentru greva avocaților*, *Gazeta*, 8.XII. 1934; *Culturalizarea capitalei*, *Gazeta*, 11.XII.1934; *La Roma*, *Gazeta*, 8.I.1935; *Film american*, *Gazeta*, 5.II.1935; *Tehnica valorilor intelectuale*, *Gazeta*, 17.II.1935; *Biologia poporului român*, *Gazeta*, 22.II.1935; *De la Homer la Venizelos*, *Reporter*, nr. 60/1935; *Pericolul german*, *Gazeta*, 26. III.1935; *Statele Unite ale Europei*, *Gazeta*, 6.IV.1935; *O problemă națională: Cartea*, *Gazeta*, 12.V.1935; *Despre criticul care lipsește*, *Gazeta*, 17.V.1935; *Bucureștii de altădată și românii de altădată*, *Gazeta*, 19.V.1935; *Libertate și creație*, *Revista Fundațiilor*, nr. 7/1937; *Cain și Abel sau despre opoziția calofilă*, *Revista Fundațiilor*, nr. 1/1937; *Pleonasm și fotbalul*, *Foot-ball*, nr. 2/1937; *Eminescu și esențele*, *Revista Fundațiilor*, nr. 7/1939; *Despre o carte de călătorie*, *Revista Fundațiilor*, nr. 2/1939 (recenzie la *Note din Grecia* de Al. Rosetti); Cărțile luptătorilor: *În viltoarea războiului* de Constantin Turtureanu, *Revista Fundațiilor*. nr. 11/1938; Cărțile luptătorilor: *Fata moartă* de T. Missir, *Zile de lazaret* de G. Banea, *Revista Fundațiilor*, nr. 5/1940; ... în teatru, *Lumea*, nr. 2/1945 (la rubrica Cascada prejudecăți-

lor); *Zădărnicia scrisului*, *Lumea*, nr. 3/1945; *Criza teatrului bucureştean*, *Lumea*, nr. 5—7/1945; *Iar despre deşteptăciune*, *Lumea*, nr. 9/1945; *De la „clasicism" şi „romantism" la „senzaţionalism"*, *Revista Fundaţiilor*, nr. 12/1947.

INTERVIURI

De vorbă cu dl. Camil Petrescu, *Mişcarea literară*, nr. 10/1925; *De vorbă cu dl. Camil Petrescu*, *Viaţa literară*, nr. 22/1926 (convorbire realizată de I. Valerian); *De la Henrik Ibsen la Mitică Popescu — De vorbă cu d. Camil Petrescu*, *Viaţa literară*, nr. 78/1928 (interviu de I. Valerian); *Cu Camil Petrescu despre el şi despre alţii*, *Rampa*, 12.X.1931 (interviu luat de Jack Berariu); *De vorbă cu dl. Camil Petrescu: Viena şi Berlin Thimig-Reinhardt-Ufa*, *România literară*, nr. 22/1932 (convorbire realizată de Camil Baltazar); *O oră cu dl. Camil Petrescu*, *Facla*, nr. 738/1933 (interviu de Matei Alexandrescu); *Camil Petrescu în intimitate*, *Rampa*, 3.IV.1933 (interviu de Jack Berariu); *Patul lui Procust: Domnul Camil Petrescu despre noul său roman şi despre altele*, *Viaţa literară*, nr. 51/1933 (conlocutor: Eugen Jebeleanu); *De vorbă cu dl. Camil Petrescu*, *Viaţa literară*, nr. 150/1933 (interviu de G. Preda); *Întîlnire prelungită cu dl. Camil Petrescu*, *Rampa*, 4.XI.1935 (interviu de Jack Berariu în care Camil dă informaţii despre romanele *Atomul* şi *Bîncoveanu* şi despre volumul *Românii e deştepţi*); *De vorbă cu Camil Petrescu*, *Vremea*, nr. 686/1943 (interviu de Vasile Netea); *Cum am scris romanul Un om între oameni*, *Contemporanul*, nr. 16/1954 (interviu acordat lui Ion Barna); *De vorbă cu scriitorul Camil Petrescu*, *România liberă*, 9.I.1955 (întrebări puse de Georgeta Horodincă îndeosebi legate de redactarea romanului *Un om între oameni*).

TRADUCERI ÎN LIMBI STRĂINE

La pazzia di Andrea Pietraru, La Nuova Italia editrice 1929, trad. de A. Silvestri Giorgi; *Bălcescu*, E.S.P.L.A., 1950, trad. în limba maghiară de L. Géza; *Ein Mensch unter Menschen*, Verlag für fremdsprachige Literatur, București, 1956—1958; trad. de Mariana Șora și Paul Manu; *Un homme parmi des hommes*, Éditions en langues étrangères, București, 1957, trad. de George Boeșteanu; *A Man amongst men*, Foreign Languages Publishing House, București 1958, trad. de E. Farca; *Bașnia iz slonovoi kosti (Turnul de fildeș)*, *Biblioteka Narodnaia Rumânia* 1958, trad. de M. O. Olsufiev; *(Prose littéraire)*, Europe, Paris, nr. 363—364/1959 — Fragmente din romanele *Ultima noapte de dragoste* și *Un om între oameni; Those poor stout hearts*, Meridiane, București, 1960, trad. de V. Stoenescu; *Ember az emberek között*, Ifjúsági Könyvkiadó, București, 1961, trad. de V. Károly; *Prokustova postelja*, Neprijed, Zagreb, 1961, trad. de A. Gavrilov; *Le lit de Procuste*, Meridiens Éditions, București, 1962, trad. de C. Borănescu; *Das Procustesbett*, Literatur Verlag, București, 1963, trad. de Gisela Richter; *Ostatnia noc milosci, pierwsza noc wojny*, Panstwowy Instytut Widawniczy, Warszava 1963, trad. de Rajmund Florans; *Bălcescu-Starke Seelen*, Jugend verlag, București, 1964, trad. de Mariana Șora.

B. DESPRE CAMIL PETRESCU

Bibliografia comentariilor la viața și opera lui Camil Petrescu ar putea constitui ea însăși un volum. Lista ce urmează reține numai contribuțiile de prim ordin, care aduc un punct de vedere inedit sau o informație nouă asupra scriitorului.

Tudor Vianu, *Jocul ielelor*, *Literatorul*, nr. 16/1918; Tudor Vianu, *Un scriitor nou*, *Sburătorul*, nr. 25/1920; Mihai Ralea, *Camil Petrescu: Versuri*, *Viața românească*, nr. 56/1923; Em. Ciomac, *Camil Petrescu și poezia morții*, *Revista vremii*, nr. 4/1923; Felix Aderca, *Camil Petrescu: Versuri*, *Contimporanul*, nr. 32/1923; G. Bogdan-Duică, *Camil Petrescu: Versuri*, *Societatea de mâine*, nr. 6/1924; Anton Holban, *Camil Petrescu*, *Mișcarea literară*, nr. 45/1925; Pamfil Șeicaru, Teatrul Național: *Mioara*, *Cuvîntul*, 13.XI. 1926; Emil Fagure, *Alte opinii autorizate asupra dezastrului „Mioarei"*, *Rampa*, 22.XI.1926; Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, Ed. Ancora, f.a. *Evoluția poeziei lirice*, *Contribuția modernistă a Sburătorului:* 1. Camil Petrescu... p. 407—414; Romulus Dianu, *Mitică Popescu erou de teatru*, *Rampa*, 12.III.1928; Eugen Lovinescu, *Mitică Popescu*, *Rampa*, 31.III.1928; Perpessicius, *Camil Petrescu: Versuri* în *Mențiuni critice*, I, Ed. lit. a Casei Școalelor, 1928, p. 89—92; *Camil Petrescu: Suflete tari*, idem, p. 325—327; Eugen Ionescu, *Ultima noapte de dragoste... Fapta*, nr. 7/1930; Lucian Boz, *Camil Petrescu: Ultima noapte de dragoste... Rampa*, 25.12.1930; Eugen Lovinescu, *Memorii*, 1916—1930, Ed. Scrisul românesc, Craiova, f.a., Cap. XIV, *Camil Petrescu*, p. 106—117; Emil Gulian, *Romanul lui Camil Petrescu*, *Rampa*, 9.II.1931; Mihail Sebastian, *Patul lui Procust și critica*, *Cuvîntul*, 19.II.1933; Al. Robot, *Patul lui Procust*, *Rampa*, 20.II.1933; Emil Gulian, *Camil Petrescu: Patul lui Procust*, *Azi*, nr. 2/1933; Camil Baltazar, *Despre Camil Petrescu și Patul lui Procust*, *Rampa*, 8.III.1933; Eugen Ionescu, *Camil Petrescu și Patul lui Procust*, *Floarea de foc*, nr. 3/1933; Pompiliu Constantinescu, *Camil Petrescu: Patul lui Procust*, *Vremea*, nr. 281/1933; Pompiliu Constantinescu, *Rapid-Constantinopol Bioram*, *Vremea*, nr. 298/1933; Pompiliu Constantinescu, *Ultima noapte de dragoste...* în *Critice*, București, ed. Vremea, 1933, p. 203—217; Petru Comarnescu, *Camil Petrescu*

romancier, *România literară*, nr. 52—53/1933; I. Peltz, *Autenticitatea „Patului lui Procust"*, *România literară*, nr. 54/1933; Nicolae Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, II, Bucureşti, Ed. Adevărul, 1934, p. 246—315; Eugen Ionescu, *Nu*, Bucureşti, Vremea, 1934; Pompiliu Constantinescu, *Camil Petrescu: Teze şi antiteze*, *Vremea*, nr. 438/1936; Cicerone Theodorescu, *Dl. Camil Petrescu, criticul ultimului deceniu literar*, *Floarea de foc*, nr. 10/1936; Perpessicius, *Ultima noapte de dragoste...*, în *Menţiuni critice*, III, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1936, p. 340—346; Ov. Papadima, *Camil Petrescu: Modalitatea estetică a teatrului*, *Gîndirea*, nr. 3/1938; Perpessicius, *Rapid...*, în *Menţiuni critice*, V, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1938, p. 284—287; Perpessicius, *Camil Petrescu: Danton*, în *Menţiuni critice*, IV, Fundaţia... 1938, p. 246—251; Vl. Streinu, *Camil Petrescu sau despre „autenticitate"*, în *Pagini de critică literară*, Bucureşti, Fundaţia..., 1938, p. 248—256; G. Călinescu, *Camil Petrescu teoretician al romanului*, *Viaţa românească*, nr. 1/1939; Mihail Sebastian, *Camil Petrescu director al Teatrului Naţional*, *Viaţa românească* nr. 3/1939; Felix Aderca, *Scrisoare deschisă dlui Camil Petrescu — directorul general al Teatrului Naţional*, *Azi*, nr. 4/1939; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1941, p. 658—666; N. Carandino, *Mioara*, *Bis*, nr. 31/1943; Ion Caraion, *Camil Petrescu*, *Lumea*, nr. 35/1946; *Citeva date mai puţin cunoscute din activitatea lui Camil Petrescu*, *Viaţa românească*, nr. 4/1954; Tudor Vianu, *Tinereţea lui Camil*, *Tribuna*, nr. 16/1957; Tudor Vianu, *Despărţirea de Camil*, *Gazeta literară*, nr. 21/1957 (ambele articole şi în *Jurnal*, p. 45—58); G. Călinescu, *A murit Camil Petrescu? Contemporanul*, nr. 20/1957; Geo Bogza, *O oră cu Camil Petrescu*, *Contemporanul*, nr. 21/1957; C. Cristobald, *Camil Petrescu*, *Gazeta literară*, nr. 7/1958 (relativ la o acţiune studenţească din 1914 la care participă

și Camil); S. Albu, *Camil Petrescu, Gazeta literară*, nr. 7/1958 (relativ la premiul literar obținut de scriitor în 1912); Ov. S. Crohmălniceanu, *Camil Petrescu și demonul polemicii, Viața românească*, nr. 5/1958; Al. Rosetti, *Simțul limbii la Camil Petrescu, Limba română*, nr. 6/1958; Mircea Mancaș, *Camil Petrescu cronicar teatral, Tribuna*, nr. 30/1958; D. Solomon, *Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu*, București, E.S.P.L.A., 1958; Tudor Arghezi, *Camil Petrescu* în *Tablete de cronicar*, București, E.S.P.L.A., 1960, p. 123—126; B. Elvin, *Camil Petrescu*. Studiu critic, București, Ed. pentru literatură, 1962; C. N. Mihalache. *Camil Petrescu, profesor și ziarist la Timișoara, Limbă și literatură*, t. III din 1964; Simion Dima, *Însemnări despre perioada timișoreană a lui Camil Petrescu, Scrisul bănățean*, nr. 4/1965; Tudor Vianu, *Camil Petrescu, Gazeta literară*, nr. 34/1966; Șerban Cicculescu, *Camil Petrescu și știința*, în *Varietăți critice*, Ed. pentru literatură, 1966, p. 344—349; I. Negoițescu, *Camil Petrescu: Patul lui Procust*, în *Scriitori moderni*, București, Ed. pentru literatură, 1966, p. 250—255; Al. Piru, *Camil Petrescu teoretician literar, Viața românească*, nr. 5/1967; Al. Piru, *Camil Petrescu și teatrul absolut, Ramuri*, nr. 11/1967; Al. Rosetti, *Camiliana*, I—III, *Luceafărul*, nr. 45—46—50/1967 (reproduse în volumul *Cartea albă*, Minerva, 1970); Șerban Cioculescu, *Camil Petrescu*, București, 1967, Universitatea București, Cursurile de vară și colocviile științifice; Constant Ionescu, *Camil Petrescu. Amintiri și comentarii*, Ed. pentru literatură, 1968; Al. Cerna-Rădulescu, *O polemică originală între Camil Petrescu și Liviu Rebreanu, România literară*, nr. 35/1969 (relativ la geneza comediei *Mitică Popescu*); Geo Șerban, *Din dosarul „Ultimei nopți"*, *România literară*, nr. 35/1970; Al. Paleologu, *Conceptul de dramă la Camil Petrescu. Dilema lui Gelu Ruscanu. Tema duelului la Camil Petrescu. Romanele lui Camil Petrescu*, în *Spiritul și litera*, Ed. Eminescu, 1970.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

I. OMUL ANTITEZELOR 5

II. FILOZOFUL ȘI ESTETICIANUL SUBSTANȚEI 21

III. TEORETICIANUL POEZIEI ȘI POETUL 67

IV. TEATROLOGUL ȘI DRAMATURGUL 85

V. TEORETICIANUL PROZEI ȘI PROZATORUL 146

VI. OPERA AUTOBIOGRAFICĂ 202

VII. PUBLICISTUL 210

VIII. TEHNICA REDACTĂRII 219

Trimiteri 227

Bibliografie 233

BCUIASI/CENTRALA UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector: ION NISTOR
Tehnoredactor: MARIANA PUȘCASU

Apărut: 1972. Comanda nr. 10010. Coli de tipar: 7,75. Planșe: 16. C.Z. pentru bibliotecile mici

Tiparul executat sub comanda nr. 233, la Întreprinderea poligrafică „Crișana" Oradea, str. Moscovei nr. 5.

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
RON 5,00

monografii

„Afirmîndu-se ca autor dramatic, cronicar, teoretician, regizor și îndrumător, Camil Petrescu apare ca un om de teatru complet. El este fără îndoială primul teatrolog serios pe care-l cunoaște literatura română și nu mai puțin unul dintre cei care cred că trebuie să-și aplice cu consecvență ideile într-o activitate concretă. Va avea deci preferințe, își va sprijini pe ele punctele de vedere, va avea repulsii în privința unor opere clasice, dar și moderne, originale sau străine. Activitatea sa de cronicar teatral este în acest sens elocventă. Preferințele cele mai categoric afirmate sînt față de Shakespeare, Ibsen și Shaw . . ."

M. P.

Lei 7,25